
EX LIBRIS BRENT GRATION-MAXFIELD

COLLATED PERFECT

PORTRAIT.
[a] – b^2 IN 4S.
A – G^4 IN 4S
44 PLATES.

ONE COPY ONLY AT AUCTION. 1887 – 1982 (1929).

RUBENS. (SIR PIETER PAUL.)

THEORIE DE LA FIGURE HUMAINE, CONSIDÉRÉE DANS SES PRINCIPES, SOIT EN REPOS OU EN MOUVEMENT. OUVRAGE TRADUIT DU LATIN DE PIERRE - PAUL RUBENS, AVEC XLIV PLANCHES GRAVÉES PAR PIERRE AVELINE, D'APRÈS LES DESSEINS DE CE CELÈBRE ARTISTE.

PARIS, 1773.

4TO. ? FIRST EDITION.

TOP EDGES GILT, OTHERWISE TOTALLY UNCUT. A FINE COPY COMPLETE WITH THE HALF TITLE, PORTRAIT, AND 44 PLATES. THE PLATES ARE ENGRAVED BY PIERRE ALEXANDRE AVELINE, THE TITLE PAGE VIGNETTE, AND ONE OTHER, ARE BY N. COCHIN FILS.

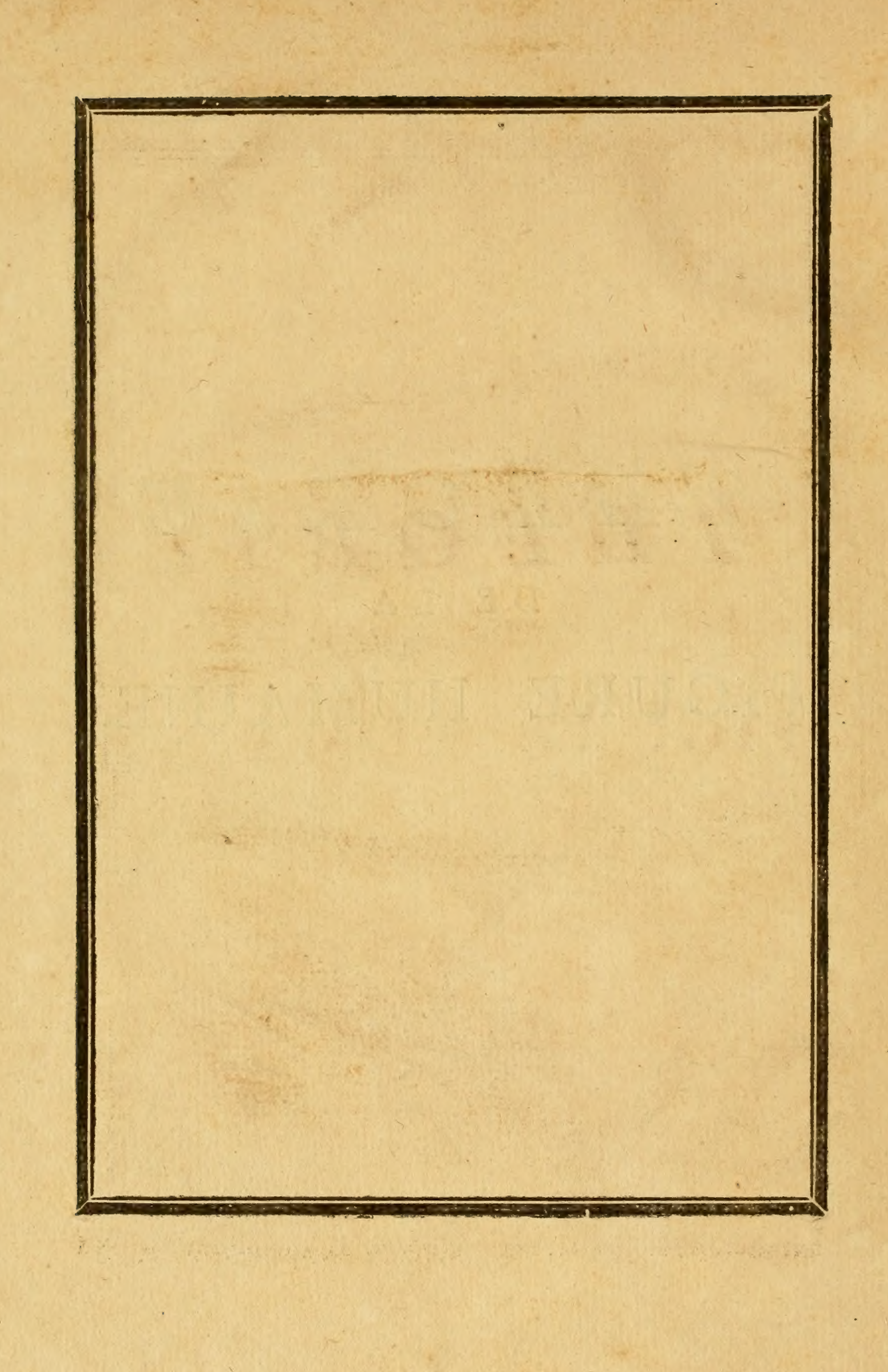
ONLY ONE COPY APPEARS AT AUCTION 1887 – 1982 ACCORDING TO BOOK AUCTION RECORDS, BOOK PRICES CURRENT AND AMERICAN BOOK PRICES CURRENT. THIS WAS A COPY AT SOTHEBYS IN 1929.

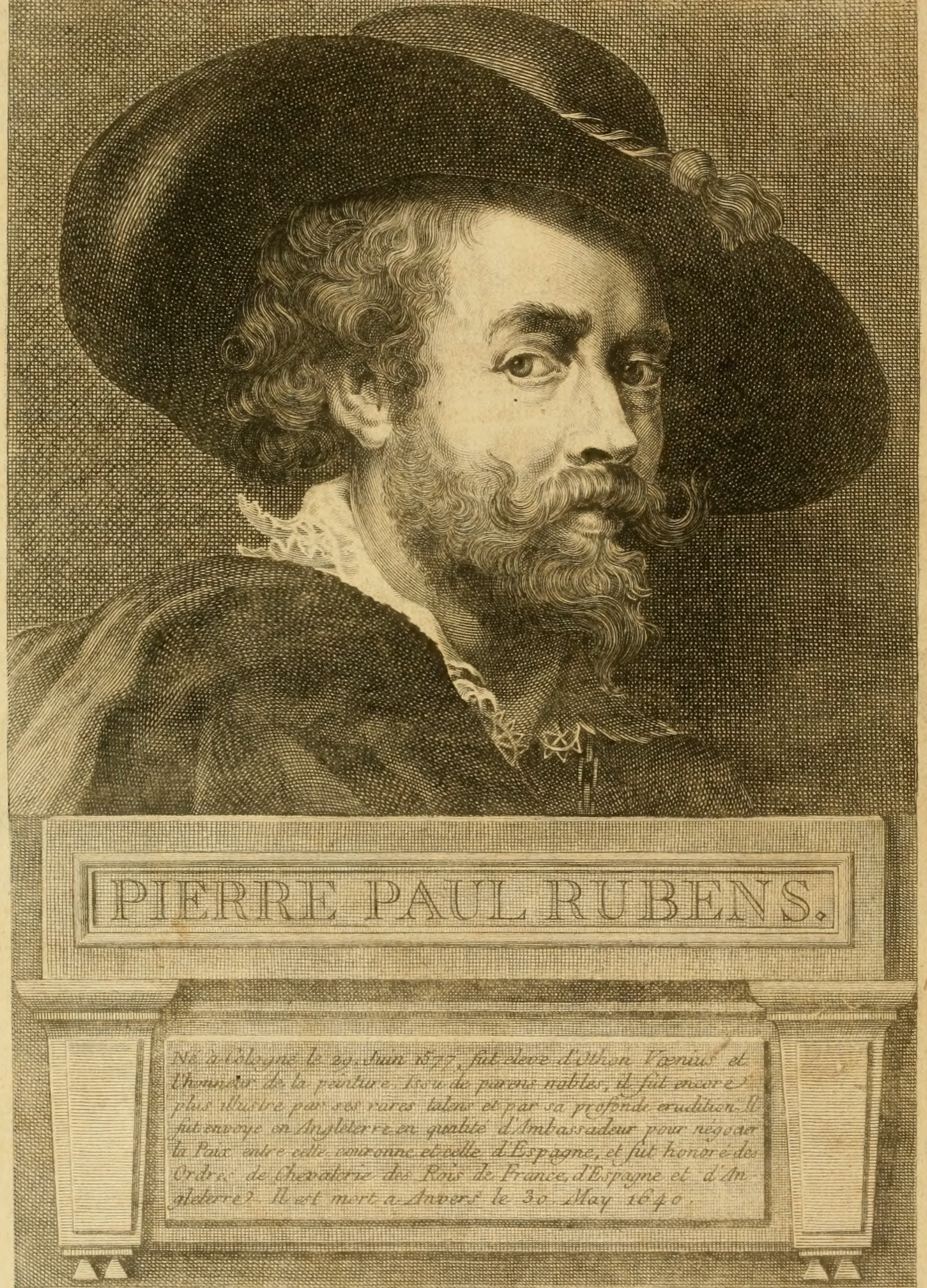
NOTE. THE FIRST ELEVEN PLATES ARE BOUND IN REVERSE ORDER.

THÉORIE

DE LA

FIGURE HUMAINE.

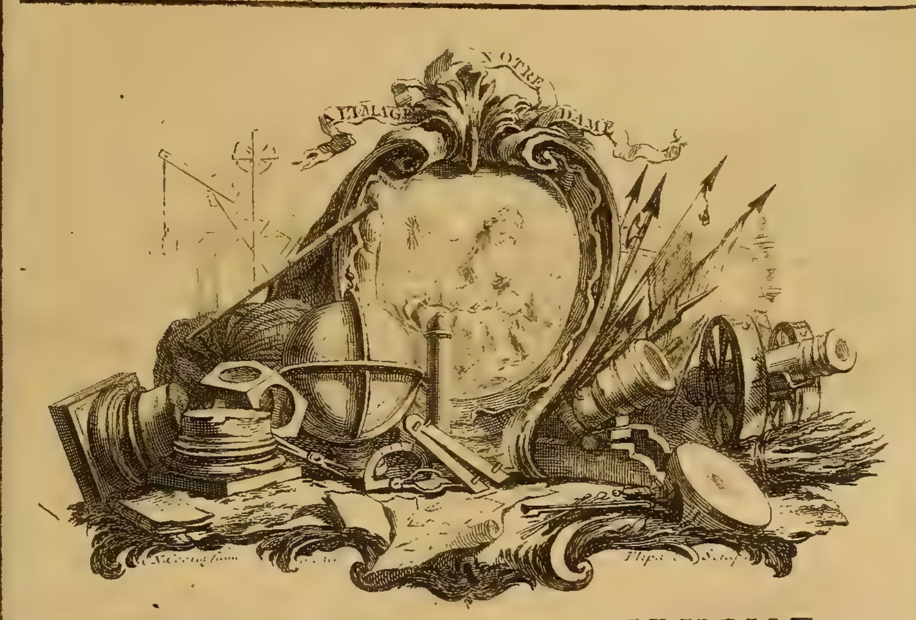



PIERRE PAUL RUBENS.
Né à Cologne le 29. Juin 1577, fut élevé d'Othon Vænius et l'honneur de la peinture. Issu de parens nobles, il fut encore plus illustre par ses rares talens et par sa profonde érudition. Il fut envoyé en Angleterre en qualité d'Ambassadeur pour négocier la Paix entre cette couronne et celle d'Espagne, et fut honoré des Ordres de Chevalerie des Rois de France, d'Espagne et d'Angleterre. Il est mort à Anvers le 30. May 1640.
P. P. Rubens delin.
Pet. Aveline Sculp.

THÉORIE
DE LA FIGURE HUMAINE,
CONSIDÉRÉE DANS SES PRINCIPES,
SOIT EN REPOS OU EN MOUVEMENT.

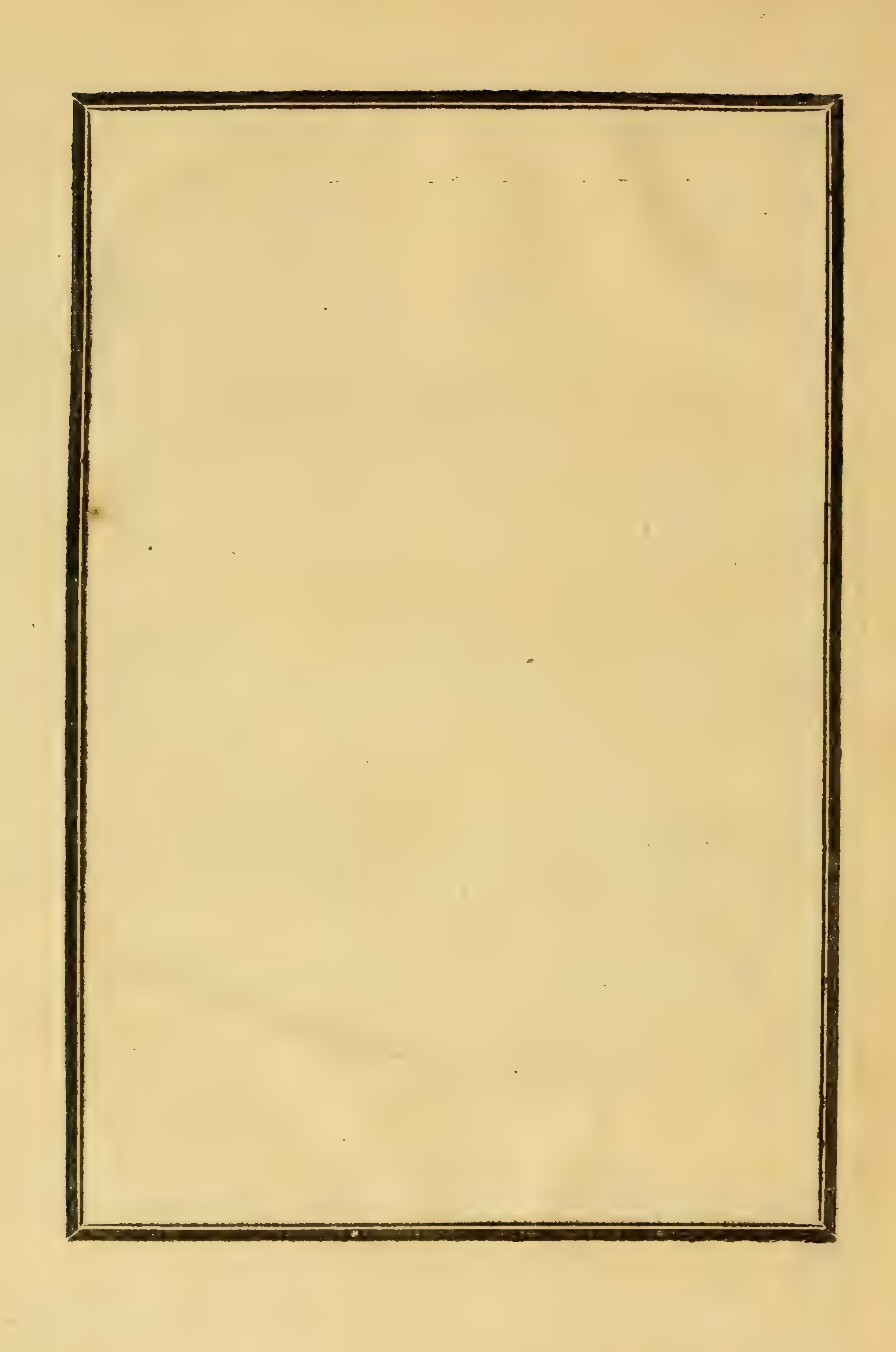
Ouvrage traduit du latin de PIERRE-PAUL RUBENS, avec XLIV Planches gravées par *Pierre Aveline*, d'après les deſſeins de ce célebre Artiſte.

Quæ compoſitio membrorum, quæ conformatio lineamentorum; quæ figura, quæ ſpecies, humanâ poteſt eſſe pulchrior? Omnium animantium formam vincit hominis figura. Cicero, de naturâ Deorum, lib. I.



A PARIS, RUE DAUPHINE,
Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Pere, Libraire de l'Artillerie & du Génie.

M. DCC. LXXIII.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.



AVERTISSEMENT
DU LIBRAIRE.

La traduction de cet ouvrage de Rubens sur les proportions de la figure humaine, que je présente au Public, doit son existence à l'achat que j'ai fait à la vente du sieur Huquier, vers la fin de l'année derniere, des planches de cuivre gravées d'après les desseins tracés de la main de Rubens pour l'intelligence de son manuscrit. Aux épreuves de ces planches étoit jointe une copie du discours en latin, avec sa traduction en françois; mais elle étoit si mal faite, si pleine de contre-sens, & si peu conforme à l'original, qu'il m'a fallu y renoncer, & me déterminer à en faire moi-même une nouvelle traduction d'après le texte de Rubens.

On sera peut-être étonné que cet ouvrage qui a fait tant de bruit parmi les amateurs, & qui étoit attendu depuis long-tems par les artistes avec une espece d'impatience, réponde si peu à la haute idée que l'on en avoit conçue, & à la grande réputation de son Auteur, qui étoit savant & très-versé dans les lettres, & qui possédoit supérieurement le talent de la peinture. Mais on doit faire attention que ce manuscrit n'a jamais été composé par Rubens dans l'intention de lui faire voir le jour; c'étoit seulement un *répertoire* dans lequel il

couchoit par écrit, pour ſa propre inſtruction, les préceptes & les connoiſſances qu'il puiſoit, ſoit dans la nature, ſoit dans les différens Auteurs dont il faiſoit la lecture, pour orner ſa mémoire de ce qu'il y trouvoit de plus remarquable.

Cependant, comme tout ce qui vient d'un grand artiſte doit être précieux pour ceux qui ſuivent la même carriere, je me ſuis déterminé à faire part au Public de ces fragmens des études de Rubens, tels que je les ai trouvés dans ſon manuſcrit. J'en ai ſeulement retranché deux chapitres de principes cabaliſtiques; l'un ſur les propriétés des nombres appliqués aux opérations de la chymie; l'autre ſur la formation primitive de l'homme créé d'abord hermaphrodite, puis diviſé en deux ſexes; ſur le mariage du ſoleil avec la lune; & autres rêveries tirées de la philoſophie hermétique, qui m'ont paru inintelligibles & ſans ſuite, & qui ſont d'ailleurs auſſi étrangeres au ſujet principal, qu'inutiles & abſurdes.

Au reſte, Rubens n'eſt pas le ſeul grand artiſte qui ſe ſoit aviſé d'allier les principes du deſſein avec les myſteres de la chymie & les rêveries de l'aſtrologie judiciaire. Le ſubtil Cardan, Albert Durer, & Jean-Paul Lomazze, qui ont écrit ſur les proportions de la figure humaine, ainſi que Vincent Scamozzi, & Juſte Aurele Meyſſonier, dans leur idée d'une architecture

universelle, sont tombés dans les mêmes écarts, & se sont pareillement égarés dans le labyrinthe obscur des termes de la chymie & de la philosophie spagyrique mêlés avec ceux du dessein. Nous n'en donnerons pour preuve que les trois extraits suivans du Traité des Proportions de Jean-Paul Lomazze, traduit de l'Italien par Hilaire Pader, Peintre Tolosain, *in-folio* imprimé à Toulouse en 1649.

« Ces grandes proportions harmoniques que Lo-
» mazze fait trouver dans le corps humain par les
» nombres & les tons de la musique, témoignent la
» parfaite symmétrie de ce petit monde ; c'est pourquoi
» l'homme est dit le plus parfait œuvre de la nature,
» l'image du Créateur, & le Roi des animaux, qui
» contient dedans soi les quatre élémens. De sorte que
» non-seulement la musique y trouve la division de
» ses tons, la géométrie ses points, lignes, & figures,
» mais de surcroît l'astrologie y trouve ses astres, la
» philosophie sa matiere & sa forme, & la chymie la
» différence de ses vaisseaux & fourneaux. Et ne t'é-
» tonnes pas si je mêle ici la chymie, car je t'assure
» que si tu n'est spagyrique, tu ne deviendras pas ex-
» cellent Peintre ». *Discours de Pader, à la fin du chapitre VI, page 22 du livre cité ci-dessus.*

« De plus, les navires, barques, galeres, & sem-
» blables, sont tirés du corps humain, à l'exemple de

» l'arche de Noé : parce qu'il eſt dit que Dieu même » enſeigna de fabriquer l'arche à Noé, comme celui » qui avoit ſagement bâti la machine du monde, toutes » les perfections de laquelle il avoit épiloguées au plus » haut degré en l'homme, d'où l'un eſt dit grand & » l'autre petit monde. C'eſt pourquoi ceux qui ont » meſuré ce petit monde, ont diviſé le corps en ſix » pieds, & le pied en dix degrés, & le degré en cinq » minutes, qui firent le nombre de ſoixante degrés, ou » de trois cent minutes, auxquelles ils parangonnerent » autant de coudées géométriques, par leſquelles l'ar- » che de Noé fut décrite par Moyſe. Car comme le » corps humain a trois cent minutes de long, cin- » quante de large, & trente de haut, ainſi l'arche fut » de trois cent coudées de long, cinquante de large, » & trente de hauteur ». *J.P. Lomazze, de la proportion, chap. XXX, page* 83, *même édition.*

« La regle des proportions a été obſervée par les » plus excellens & illuſtres Peintres qui ont été la » ſplendeur & la lumiere de notre tems, & ont enſuivi » & emporté l'excellence des proportions des ſept » gouverneurs du monde, entre leſquels le premier, » ſans exception, a été Michel Ange Buonarotte; & » après lui, le prix de former les corps vénériens, c'eſt- » à-dire par la proportion de Vénus, fut donné au » grand Peintre Raphaël Sancio d'Urbin : des ſolaires,

à

» à Léonard de Vinci, Florentin : des Martials, à Poli- » dore de Caravagge : des Mercurials, à André Man- » teigne, Mantouan : des lunaires, à Titian Vecelli, » de Cadore : & en dernier lieu des jovials, à Gaudens » Ferrare de Valdusie, Milanois ». *Ibid. chap. XXXI, page* 88.

On ne peut mieux terminer cet Avertissement que par l'extrait suivant de la Préface mise à la tête de l'école d'Uranie, par M. de Querlon, Auteur très-estimé & très-connu par les excellens ouvrages périodiques dont il enrichit depuis long-tems la république des lettres : cet extrait prouve évidemment que l'ouvrage que l'on donne aujourd'hui au Public est connu & desiré depuis long-tems par les amateurs & les artistes, comme on l'a remarqué ci-devant.

« Rubens, génie si poétique, & de plus éleve d'*Otto* » *Vœnius*, qui avoit tant de goût pour la poésie, a » laissé un monument des études qu'il avoit faites d'a- » près les poëtes, dans un recueil où sont dessinées la » plupart des actions de l'homme, conformément aux » descriptions qu'en ont faites les anciens Auteurs. Il » contient une suite de morceaux extraits principale- » ment de Virgile, & qui sont comme autant de ta- » bleaux de combats, de naufrages, de jeux, & de » pompes : ce qu'il avoit ramassé tant pour son usage, » que pour comparer aux peintures de Raphaël & des

» autres maîtres qui avoient traité les mêmes ſujets. » Il feroit à ſouhaiter que ce répertoire fût entre les » mains de tous les Peintres; mais il vaudroit encore » mieux que chacun, ſelon ſon genre & ſon goût, pût » ſe former ſoi-même une pareille poétique. Rubens » avoit ſi bien compris le beſoin que la plus riche ima- » gination a d'être nourrie par la lecture, que même, » en peignant, il ſe faiſoit lire ou des morceaux choiſis » d'hiſtoire, ou quelques poéſies.

» Léonard de Vinci, long-tems avant Rubens, » avoit fait des extraits à peu près ſemblables, où il » puiſoit idées poétiques, ſujets de compoſition, ca- » racteres, & tous les traits d'érudition qu'il faiſoit » paſſer dans ſes tableaux». *Préface de l'Ecole d'Uranie, page xvj & ſuiv.*

Au reſte, on prie le Lecteur d'obſerver que ce n'eſt point ici un Traité élémentaire ſur le deſſein, dans lequel on ſe ſoit propoſé de développer tous les principes de cet art, mais que ce ſont des réflexions particulieres de Rubens ſur les différens caracteres du corps de l'homme & de la femme, occaſionnées par la lecture de Virgile, de Pline, & de quelques autres Auteurs anciens. Pour le dédommager de ce qui manque à cet ouvrage, on donne dans un ſecond volume, qui ſert de ſupplément à celui-ci, les principes du deſſein appliqués à la pratique, ſuivis d'une grande

quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, de diverſes figures d'Académies, & de beaucoup d'autres eſtampes d'après les meilleurs maîtres de notre Ecole Françoiſe moderne. Ces deux volumes paroîtront en même tems, & ſe vendront enſemble ou ſéparément, pour la commodité des Amateurs.

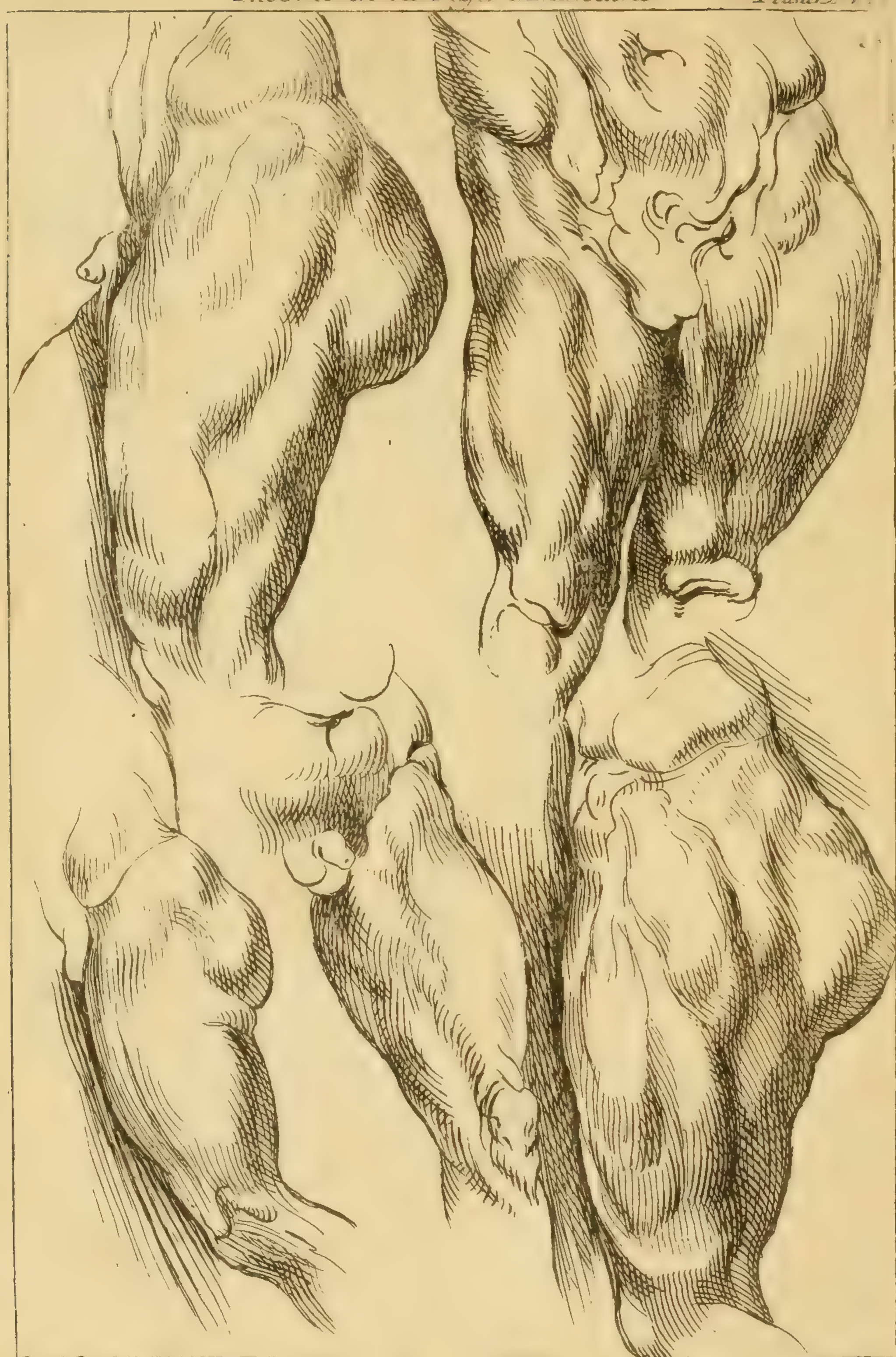


TABLE
DES CHAPITRES ET ARTICLES.

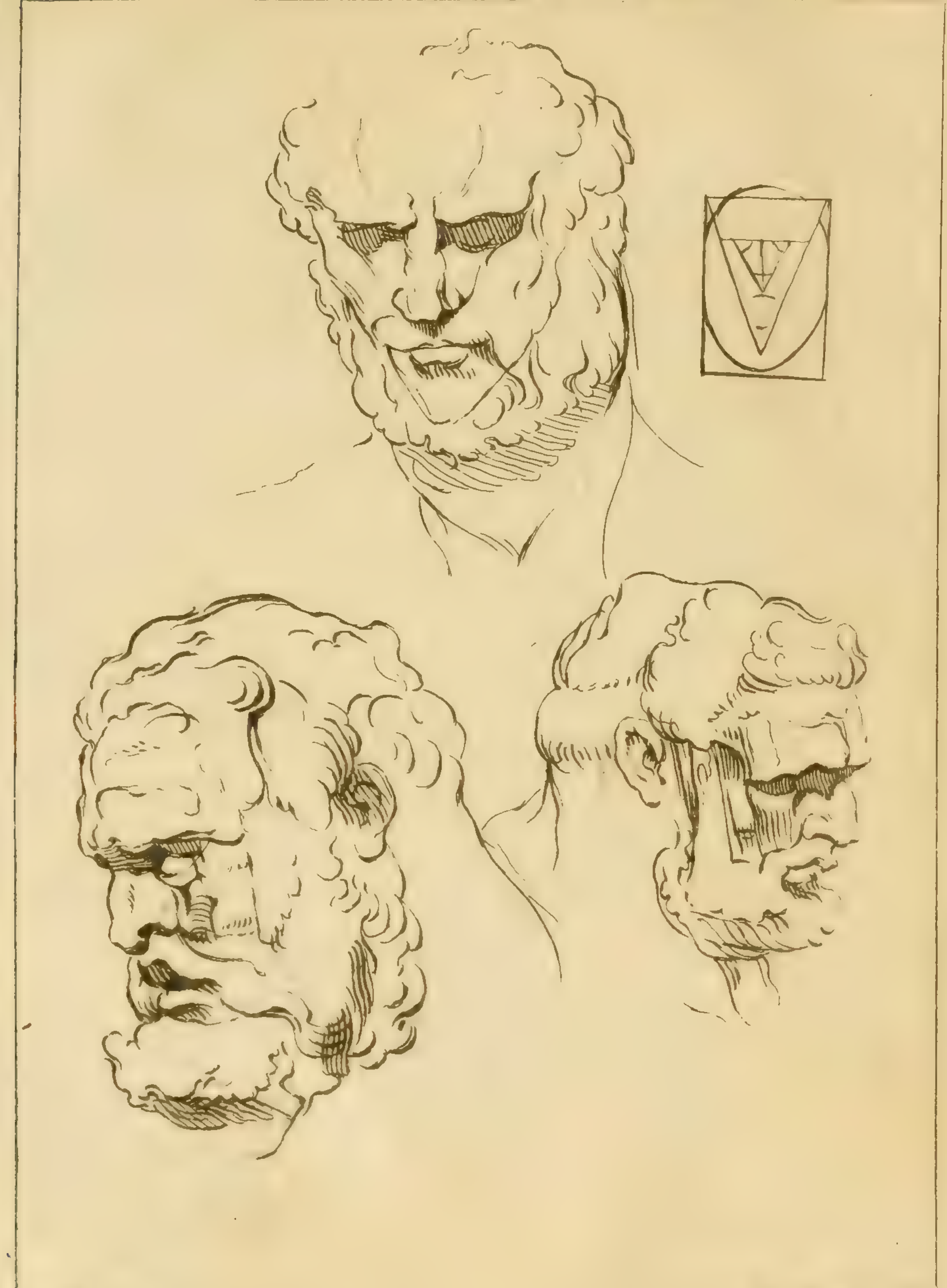
THÉORIE



Rubens delin P. Aveline Sculps

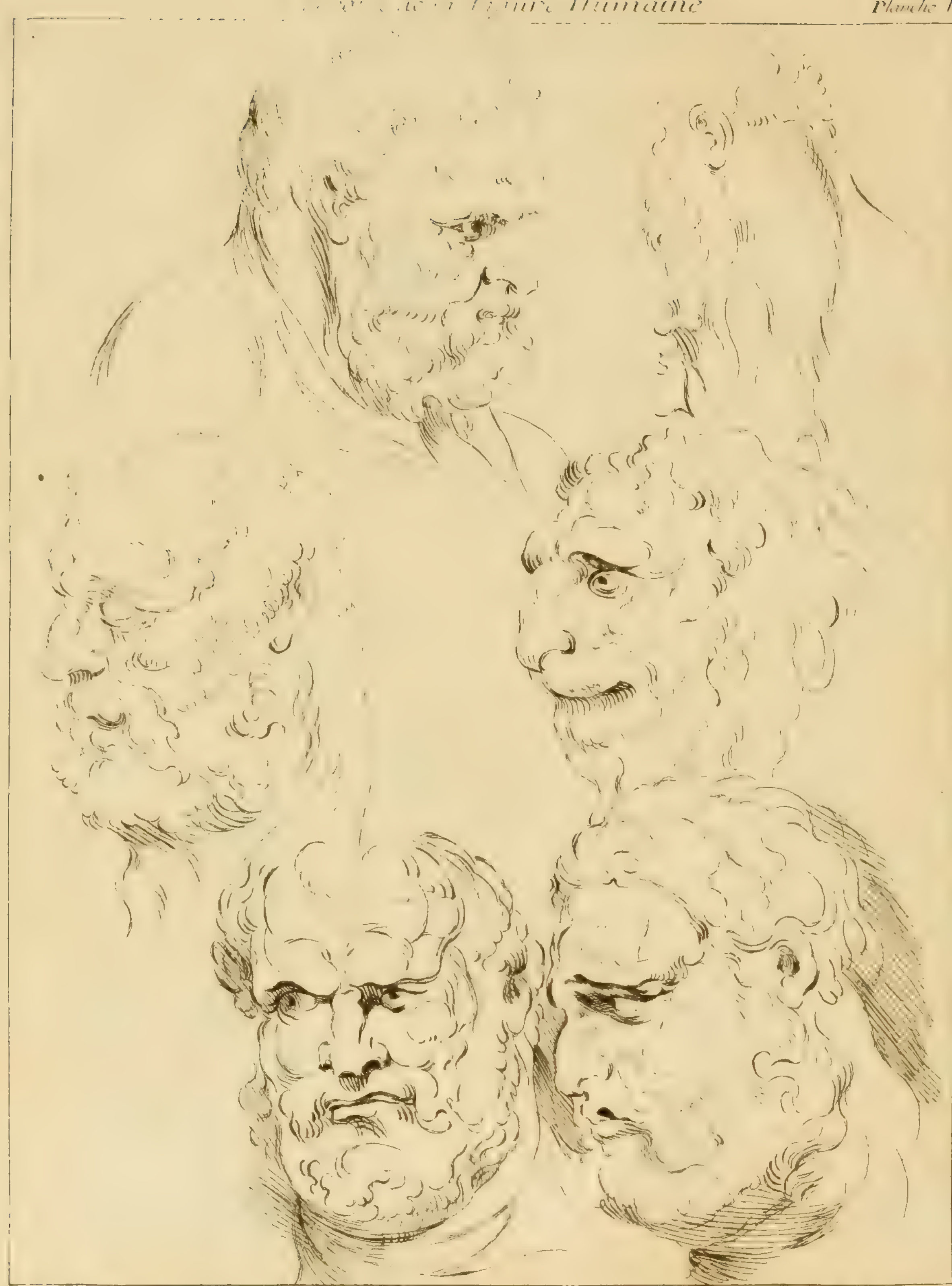


Rubens delin. P. Aveline Sculps.



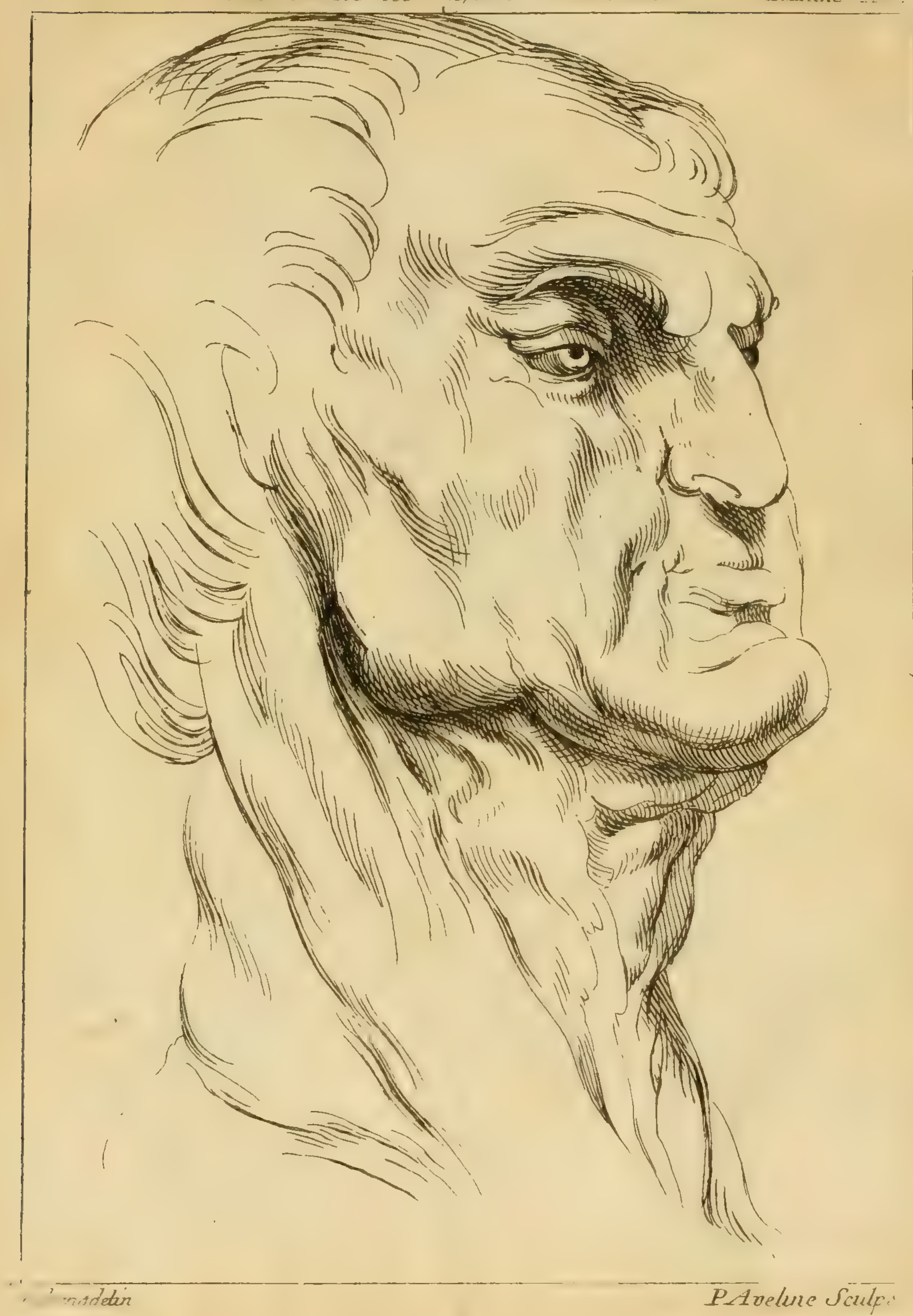
Rubens delin. P. Aveline Sculps.

…de la Figure Humaine Planche 1



Rubens delin P. Aveline Sculps

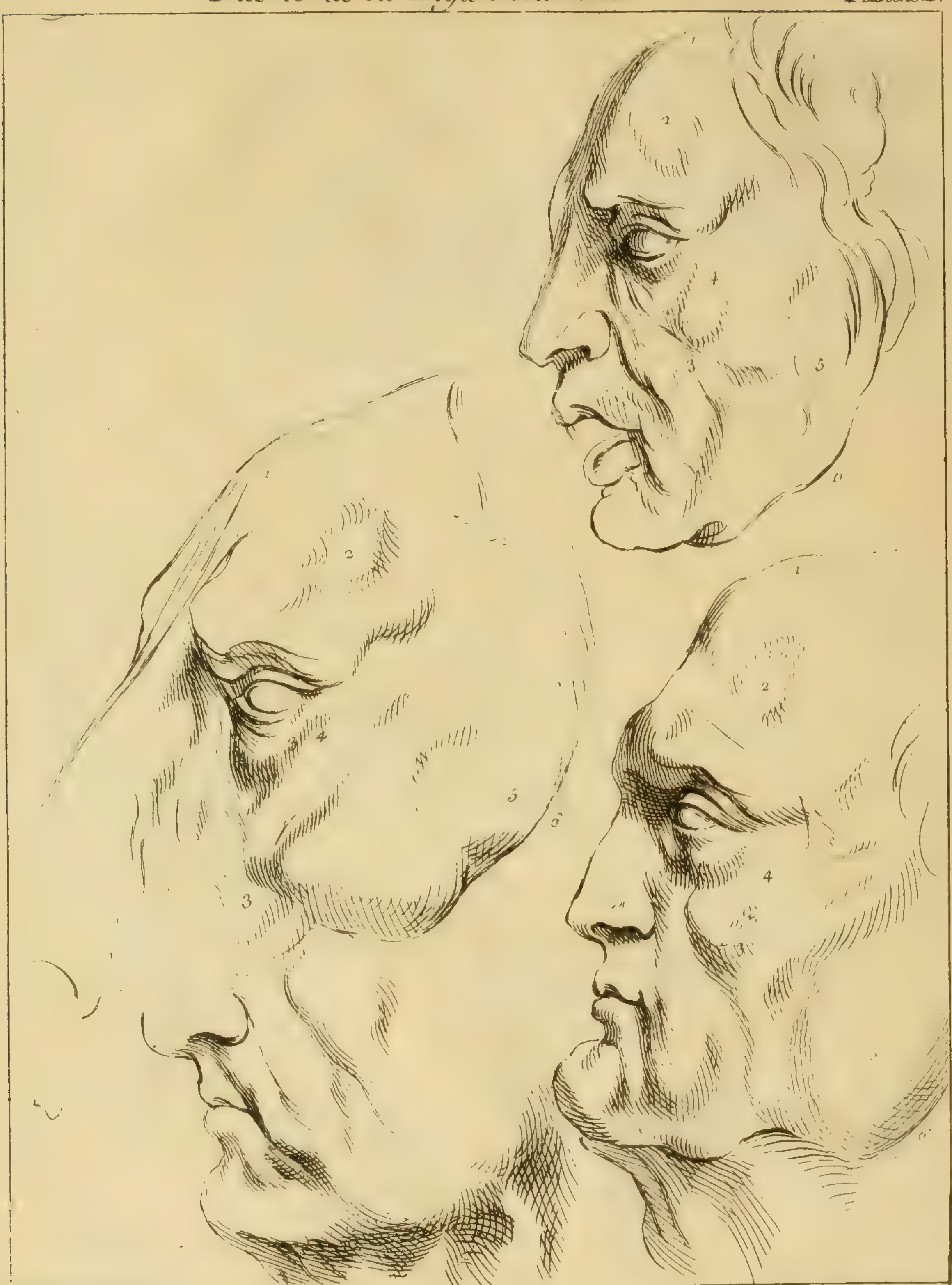
Rubens delin. *P. Avelne Sculps.*



...delin *P. Aveline Sculp.*



Rubens delin. P. Avelne. Sculp.



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



N. Cochin filius inv. C. Baquoy Sculp.

THÉORIE
DE LA FIGURE HUMAINE.

CHAPITRE PREMIER.

Des élémens de la figure humaine.

N peut réduire les élémens ou principes de la figure humaine, au cube, au cercle, & au triangle.

Pour former un cube, il faut commencer par décrire un quarré, lequel étant lui-même compoſé de quatre parties, eſt néceſſairement engendré d'un nombre; car un eſt un, & demeure toujours un tant qu'il eſt ſeul : il peut alors être conſidéré comme un point. Deux, ou le nombre binaire, le plus petit des nombres qui expriment pluſieurs unités, eſt

l'élément de la ligne. La ligne multipliée produit une ſuperficie : la plus ſimple de ces figures eſt le triangle, procédant du nombre ternaire. Il eſt compoſé de trois lignes droites, qui ſe joignent par leurs extrêmités. Le quarré vient enſuite : il a pour élémens quatre lignes droites également éloignées l'une de l'autre dans tous leurs points, & qui ſe touchent par les extrêmités. De cet aſſemblage naît le rectangle ſolide, appellé ſubſtance ou matiere. Car ayant poſé quatre points également diſtans l'un de l'autre, ſi on les joint l'un à l'autre par des lignes droites, ils produiſent la baſe du cube qui en ſupporte toutes les parties & les côtés diſpoſés à égale hauteur, par le moyen de quatre lignes élevées perpendiculairement ſur les angles de cette baſe. Or, le cube a ſix côtés égaux : un ſur lequel il ſe ſoutient : un autre côté en-deſſus oppoſé à la baſe : & quatre autres qui forment ſon contour : tel eſt un dé à jouer.

Ce cube ou quarré parfait eſt l'élément primitif (1) de tous les corps forts & vigoureux, tels que les Héros, les Athletes, & de tout ce qui doit exprimer de la ſimplicité, de la peſanteur, de la fermeté, & de la force ; car le cube a une baſe ſur laquelle il peut ſe ſoutenir ſans aucun ſecours étranger, & il conſerve un empire univerſel ſur le corps humain, ſur-tout dans le genre maſculin. Dans la femme, au contraire, la force de ſes angles eſt affoiblie & diminuée en forme de ſphere.

(1) *Ex cubo, ſive figurâ ab omni latere quadratâ, ſit omne maſculum, aut virile, & quidquid grave, forte, robuſtum, compactum, & athleticum eſt : & quidquid formæ quadrati detraxeris, amplitudini quoque peribit.* Quintil. Lib. I, cap. X.

Des trois efpeces d'hommes forts & robuftes.

Nous voyons, par les ftatues antiques, que les Grecs diftinguoient trois fortes de corps forts & vigoureux. Nous avons un exemple de la premiere efpece dans la ftatue d'Hercule, ouvrage parfait dans tous fes points, & qui caractérife la plus grande force. Glycon, Athénien, eft l'auteur de ce chef-d'œuvre de fculpture qui fe voit à Rome dans la cour du palais Farnefe. Comme la force de ce demi-dieu devoit furpaffer tout ce qu'on peut imaginer de plus fort, le Sculpteur a employé dans cette figure furnaturelle ce qui défigne le plus ce caractere dans le lion, le taureau, & même le cheval. C'eft ce qu'on apperçoit clairement dans les cheveux d'Hercule, qui ont une reffemblance parfaite avec la criniere du lion ou du taureau : il en eft de même de prefque toute fa tête qui tient du taureau : le front a quelque chofe du taureau & du lion : le chignon du col & fon emmanchement fur les épaules font charnues & pleins de mufcles comme ceux du taureau. *Voyez les planches I, II, III, & IV, & fur-tout la pl. V.*

On voit encore à Rome, parmi les antiques, une autre ftatue d'Hercule d'une taille plus élégante, & moins épaiffe. Sa poitrine eft plus élevée, fes épaules font plus larges, fes bras font plus alongés, fes mains plus grandes ; les mufcles du ventre plus fermes & plus refferrés; la hanche eft faillante ; fes cuiffes font d'une belle épaiffeur & d'une forme irrépréhenfible, allant en diminuant jufqu'au bout du pied ; le talon un peu grand. Toutes les extrêmités des membres de cette figure

deviennent plus petites à mesure qu'elles s'éloignent du tronc, à l'imitation d'une pyramide qui est l'élément primitif des extrêmités du corps humain.

Dans cette même figure les muscles sont traités avec beaucoup d'art & d'élégance; semblables à de petites monticules qui s'élevent au milieu d'une vallée par leur ampleur & leur saillie, ils font voir la force du corps le plus vigoureux jointe à la beauté des formes & à l'observation exacte des regles prescrites par les maîtres de l'art les plus expérimentés.

Les Ethiopiens, les Africains, & les Turcs tiennent en quelque maniere des proportions de cette statue : non qu'ils aient la même force, mais leurs membres sont à peu près semblables à ceux de cet Hercule. Ils ont, par exemple, la tête ronde, les cheveux crépus comme les poils du taureau, le col court & plein de muscles, les épaules larges, &c. *Voyez les planches V & VI.*

Dans la seconde espece de corps robustes, les muscles ne sont pas si apparens, mais la figure est plus charnue; ensorte que les membres y paroissent presque aussi grands, les nerfs étant par-tout couverts de chair. L'antiquité nous en offre un exemple parfait dans la figure du Nil, & dans celle de l'Empereur Commode représenté sous la figure d'Hercule; mais sur-tout dans le Nil. Ces deux magnifiques statues se voient à Rome, dans les jardins du Vatican.

La troisieme espece de corps vigoureux est plus seche, les os en sont plus grands, la tête plus longue; les bras, les cuisses, & les jambes sont plus étendus; le ventre est plus plat & plus resserré; & la chair est tellement ten-

due par-tout le corps que les nerfs paroiſſent, & que, ſemblables à des cordes, on les apperçoit de côté & d'autre ſous la peau. Il ne faudroit pas cependant que cela fût porté à l'excès, ni que cela choquât l'élégance qu'il eſt difficile d'y obſerver, à cauſe des proportions régulieres qu'on eſt obligé de ſuivre exactement : car pour peu qu'on les néglige, on tombe bientôt dans la difformité.

Nous avons un très-beau modele de cette forme élégante, à Rome, dans la ville Borghèſe : c'eſt la ſtatue du Gladiateur, qui tout à la fois porte le coup à ſon adverſaire & qui ſait ſe garantir de celui qui le menace. Cette figure eſt de Théophane, d'Epheſe : elle eſt très-belle à voir de tous les côtés.

De ces trois eſpeces différentes de proportions, on en peut former une infinité d'autres dont on voit de toutes parts des exemples antiques à Rome, dans les palais, les maiſons des particuliers, les fauxbourgs, les vignes, les jardins, &c.

Il y a une autre ſorte de figure qui ne paroît pas ſi convenable que celle d'Hercule pour les travaux qui demandent de la force, ſans cependant avoir le défaut de paroitre foible ; mais qui tient le milieu entre ces deux caracteres. On ne peut ſe former aucune idée de la beauté & de la perfection de cette nature particuliere d'après la figure humaine ; les Peintres & les Sculpteurs ont, pour ainſi dire, créé ce genre de beauté ſur les principes mêmes de leur art : c'eſt le caractere que les anciens Payens donnoient à leur Jupiter, & que nos Artiſtes modernes ont donné à Jéſus-Chriſt. Quoique

ces figures puiſſent paroitre parfaites dans toutes leurs parties, elles ſont cependant tellement diſpoſées dans leur proportion, qu'on n'y reconnoît rien qui leur ſoit propre. On en voit quelques exemples antiques à Rome, tels que quelques ſtatues de Jupiter & de Mercure, ainſi que celles d'Apollon & d'Antinoüs, dans les jardins du Vatican. On en trouve auſſi un exemple moderne dans la figure du Chriſt qui ſe voit à Rome, dans le temple de la Minerve: ouvrage du célebre Michel-Ange Buonarotti. Voilà tout ce que j'avois à dire ſur le cube.

Du cercle & du globe.

Le cercle eſt le ſecond élément primitif du corps humain : il tire ſon origine de l'unité, c'eſt-à-dire, du point qui eſt ſon centre, lequel produit le cercle dans les ſuperficies, & le globe dans les corps ; l'unité & la ſimplicité conſtituent ſon exiſtence. C'eſt de ce cercle ou du globe parfait que dérive tout ce qui regarde la femme, ou tout ce qui eſt rond, flexible, tortu, courbe, &c. (1), comme l'élévation du dos, l'épaiſſeur des parties ſupérieures du corps, telles que la poitrine & les épaules ; & celle des parties inférieures, comme le ventre, les feſſes, tout ce qui eſt charnu & muſculeux, & tous les contours extérieurs & intérieurs, tant convexes que concaves. Le cercle contribue pareillement à

(1) *Ex circulo, ſive globo perfecto, fit omne fœmineum ac muliebre, & quidquid carnoſum, toroſum, flexum, tortum, curvatum, & incurvum eſt. Hâc formam ullam negat eſſe pulchriorem Plato.* Cicero, de naturâ Deorum, lib. I.

la formation des mufcles qui font mouvoir les fourcils, & qui faillent fur le front; à celle des nés aquilins; à la rondeur des yeux, fans qu'il fe trouve aucun mufcle tombant par-deffus, ni aucun pli à la peau en cet endroit; à la barbe des machoires qui s'étend en largeur & qui forme un cercle autour de la face. La figure du cercle préfide auffi au chignon du col, qui eft très-charnu, ainfi qu'à l'emmanchement des épaules & à la tête entiere, au gofier fous le menton, qui eft charnu & entouré de barbe épaiffe, & à une infinité d'autres parties qui ont le cercle pour principe.

Du triangle & de la pyramide.

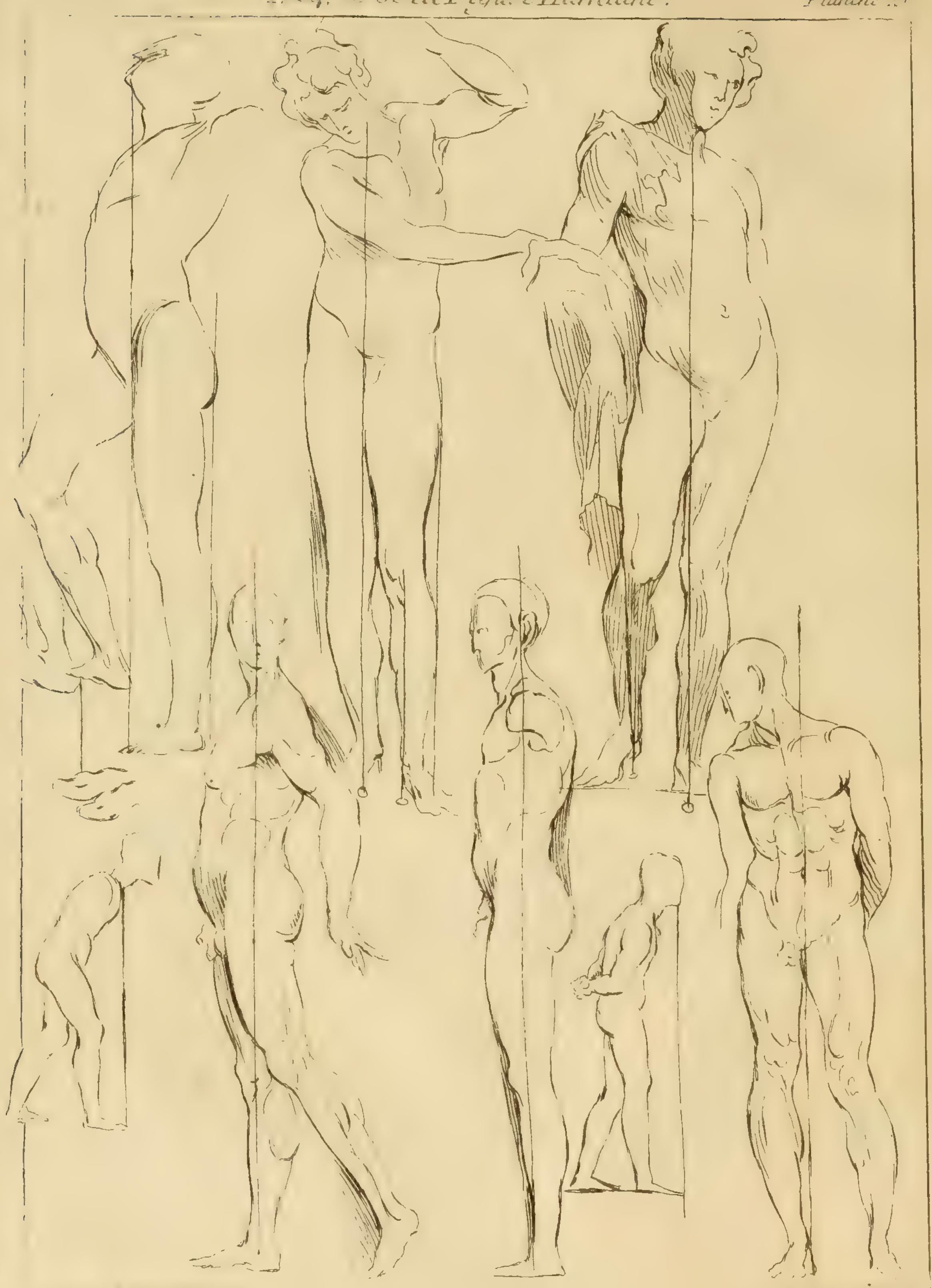
Le triangle, troifieme élément primitif du corps humain, tire fon origine du nombre ternaire, puifqu'il eft compofé de trois lignes. En effet, ayant difpofé trois points de façon qu'ils foient également éloignés l'un de l'autre, & les ayant joints par autant de lignes droites, il en réfulte une forme triangulaire qui eft la bafe de la pyramide. Le triangle eft donc l'élément des figures dans les furfaces planes, comme la pyramide dans les folides.

La pyramide eft une figure folide, qui d'une fuperficie plane s'éleve en maniere de faîte dont la pointe eft appellée cône ou fommet. On donne le nom de bafe à la partie inférieure de cette figure, d'où s'éleve peu à peu la grandeur de la pyramide, dont les lignes inclinées en maniere d'un cône forment une pyramide renfermée dans le contour de trois côtés égaux. Car, fur

une baſe triangulaire, ſi l'on éleve trois lignes droites qui ſe joignent au ſommet, elles doivent néceſſairement produire trois triangles qui conſtituent la pyramide. Cette figure domine ſur toutes les parties de la figure humaine, comme on le verra dans les exemples ci-deſſous; car elle donne au front toute ſa largeur, aux tempes leur plénitude, aux joues leur diminution par le bas, aux yeux leur diſtance, au nez ſa largeur dans ſa partie ſupérieure qui va en diminuant vers la bouche. Le triangle donne aux épaules cette étendue par le haut du corps, formant une pareille figure, dont la pointe aboutit au nombril. Enfin il préſide à la largeur de toutes les parties du corps, tant ſupérieures qu'inférieures, telles que le rétréciſſement du ventre par en bas, la largeur de la cuiſſe qui va en diminuant juſqu'au pied, comme une pyramide, ainſi que les épaules, les bras, les mains, & les doigts qui diminuent toujours de plus en plus. En un mot, le globe, ou le cercle eſt l'élément de la tête; le cube celui du tronc, & la pyramide eſt l'élément des bras & des jambes.



CHAPITRE



P. Aveline Sculp



Rubens delin. *P. Aveline Sculps.*



Rubens delin. P. Aveline Sculps

CHAPITRE II.

De la composition de la figure humaine.

LA forme virile est la vraie perfection de la figure humaine. L'idée parfaite de sa beauté est l'ouvrage immédiat de la Divinité, qui l'a créée unique & d'après ses propres principes. Comme il n'en a créé d'abord qu'une seule, la 2e, la 3e, la 4e, & toutes les autres créatures qui vinrent ensuite, se sont écartées de plus en plus de cette premiere sortie des mains du Créateur, & elles ont dégénéré de son excellence primitive. Alors changeant de forme & de caractere, elles ont emprunté diverses parties du lion, du taureau, & du cheval, qui surpassent tous les autres animaux par la force, le courage, & la grandeur du corps. Les exemples qui suivent démontreront le rapport que la figure de l'homme peut avoir avec ces animaux.

Le cube & le quarré sont, comme on l'a déjà dit, les élémens primitifs de tout ce qui a de l'étendue dans le corps humain. Le triangle & la pyramide y président depuis les épaules jusqu'à la plante des pieds, ainsi qu'on l'a remarqué ci-devant, en parlant de la proportion élémentaire.

On voit en effet que, dans la figure humaine, toutes les parties supérieures sont plus amples & plus larges, & qu'elles finissent en diminuant vers les extrêmités. Ainsi la forme pyramidale domine dans la figure de

l'homme, & la cubique dans ſes mouvemens; car ce n'eſt pas le même principe qui préſide à ſes actions & aux formes de ſa figure, comme on le prouvera ci-après dans les exemples qui accompagnent la deſcription du corps féminin.

Du rapport de la tête de l'homme avec celle de quelques animaux.

Le viſage de l'homme tient beaucoup de la tête du cheval; cette reſſemblance eſt viſible dans la tête de Jules Ceſar, & ſur la planche I, où l'on peut remarquer comme le viſage qui tient du cheval doit être long & ovale, avec le nez long & droit, les oſſemens fortement reſſentis, la face dure, les joues de même, en conſervant pourtant quelque choſe de plus doux & de plus délicat.

Explication de la planche I.

1. L'avancement de la tête.
2. Le creux de la tête.
3. Le décharnement de la joue.
4. Le renflement de la joue.
5. L'égalité ou le plat de la joue.
6. La partie circulaire du deſſous de la tête.

Les planches II, III, & IV, ſont une confirmation des principes établis ci-devant, & font voir la reſſemblance du viſage de l'homme avec la tête du bœuf ou du taureau.

La planche V fait voir comment la tête d'Hercule, &

celle des Athletes, ou des hommes les plus vigoureux, eſt formée de celle du lion, mais avec tant d'art & d'adouciſſement qu'on a de la peine à s'en appercevoir.

On voit ſur la planche VI, que l'homme composé des élémens de l'univers, participe de tous les animaux; mais les traits qui en dérivent ſont ſi bien ménagés & tellement diſpoſés qu'on ne peut les diſtinguer, comme on vient de le dire. Cela ſe trouve ainſi dans l'homme parfait, en général; mais dans le particulier il y a toujours pour chaque homme quelqu'animal dont la reſſemblance domine en lui, & qui influe ſur ſon caractere.

Les planches VII & VIII, offrent une confirmation de ce principe dans les feſſes & les cuiſſes, ainſi que dans les bras & les épaules des hommes forts & nerveux, dont les muſcles apparens ont beaucoup de reſſemblance avec les mêmes parties des animaux ci-deſſus.

CHAPITRE III.

De la figure humaine conſidérée dans ſon repos.

UNE figure eſt dans ſon repos lorſque l'équilibre étant exactement gardé, elle ne ſe meut ni ne s'incline d'aucun côté, mais elle reſte conſtamment dans la ſituation où elle ſe trouve : c'eſt l'état des corps peſants & robuſtes. Nous en avons un très-bel exemple dans la ſtatue de l'Empereur Commode, qui ſe voit à Rome dans les jardins du Vatican, appellé vulgairement le Belvedere. Il y eſt repréſenté ſous l'habillement & la

ressemblance d'Hercule, portant un enfant sur son bras gauche. On admire sur-tout les attitudes des figures qui paroissent devoir s'arrêter, ou de celles qui semblent prêtes à quitter le repos pour se mettre en mouvement. On trouve un exemple digne des plus grands éloges de la premiere de ces attitudes dans la statue d'Antinoüs (vulgairement le Lantin) que l'on voit à Rome, dans les mêmes jardins du Vatican, dont les membres sont disposés avec tant d'art qu'on croiroit que la figure va passer du mouvement au repos, & cela avec une vivacité & une promptitude extraordinaire.

On voit un exemple du second genre dans toute sa beauté & sa perfection dans la statue d'Apollon qui est au même endroit, qui paroît vouloir sortir de l'état de repos pour se mettre en mouvement. Il est bien surprenant que ces deux chef-d'œuvres inimitables de la plus savante antiquité aient pu se conserver jusqu'à nous sains & entiers au milieu des guerres cruelles, des pillages & des calamités sans nombre qui ont ravagé l'Italie depuis tant de siecles, & qu'elles aient résisté à la ruine entiere & à la destruction de l'Empire Romain.

Il y a une autre attitude mixte qui participe de la figure debout & de celle qui est couchée : c'est lorsque la partie inférieure du corps, depuis la hanche ou le haut de la cuisse jusqu'à la plante des pieds, est soutenue sur une seule jambe, la partie supérieure du corps se trouvant soutenue sur quelque appui. Telles sont la statue d'Hercule qu'on voit dans la cour du palais Farnèse : celle de Silène, nourricier de Bacchus, dans les jardins de Medicis, celle du Faune rêveur, au palais

Juſtinien : celle d'un autre Faune jouant de la flûte, dans la ville Borghèſe, & quantité d'autres ſtatues qu'on voit à Rome, leſquelles ſe repoſent plus ou moins ſur l'appui qui les ſoutient.

Baccio Bondinelli a repréſenté de même avec autant d'art que d'intelligence des hommes en diverſes attitudes, dans ſon tableau du maſſacre des Innocens, dont on connoît l'eſtampe. Les anciens nous ont auſſi laiſſé des ſtatues dans des attitudes différentes de celle qu'on vient de décrire, mais qui paroiſſent en plein mouvement. De ce nombre ſont la figure du Gladiateur dans la ville Borghèſe, qui d'un pas impétueux ſe prépare à porter un coup à ſon adverſaire, & pare en même tems celui qui le menace : ou bien, dans les jardins de Medicis, les enfans de Niobé, qui ſemblent vouloir s'enfuir pour ſe dérober à la fureur d'Apollon & de Diane qui les pourſuivent à coups de fleches. Telles ſont encore ces figures en action qu'on voit dans les repréſentations des batailles : celle d'Alexandre domptant le cheval Bucephale, au mont Quirinal à Rome, &c.

Des différentes ſtatues antiques.

Les Sculpteurs de l'antiquité ne ſe ſont pas renfermés dans les bornes étroites des exemples précédens, mais ils ont varié à l'infini les attitudes & les ajuſtemens de leurs ſtatues : ils ont repréſenté les unes debout & en repos, les autres courantes, d'autres aſſiſes. On a un exemple inimitable de cette derniere dans le grouppe fameux de Laocoon lié avec ſes enfans par des ſerpens monſ-

trueux qui s'entortillent autour de leurs corps, que l'on voit au Belvedere dans les jardins du Vatican. Ce chef-d'œuvre de l'art eſt préférable à tout ce que l'antiquité a produit de plus beau, ſoit en peinture, ſoit en ſculpture ; auſſi bien que la ſtatue de la mort qui ſe repoſe, adoucie par les careſſes de Cupidon, ou de l'Amour, dans les jardins de Ludoviſe, à Rome.

On voit enfin des figures courbées, comme celle de l'homme qui aiguiſe un fer, dans les jardins de Medicis: celles des lutteurs, au même endroit. Des figures couchées, comme on repréſente les Dieux-Fleuves: d'autres qui paroiſſent dormir, comme celle de Cupidon, & celle de l'Hermaphrodite, dans la ville Borghèſe, au-delà de la porte appellée *Salaria :* des figures accablées de langueur, comme celle de Mirmille mourant, dans les jardins de Ludoviſe : celle de Cléopatre expirante, au Vatican : celle de Vénus languiſſante, dans la ville Borghèſe. On en voit enfin totalement dans les bras de la mort, comme celle d'un des enfans de Niobé, dans les jardins de Medicis, &c. Mais en voilà ſuffiſamment pour ce qui regarde les hommes; parlons à préſent des ſtatues de femmes.

Celle-ci differe de l'homme en ce qu'elle eſt plus craintive & plus foible, parce que ſon centre de peſanteur, qui paſſe dans le nœud de la gorge, ne répond pas exactement & perpendiculairement au centre d'équilibre qui doit ſe trouver au milieu du bas de la jambe, comme cela ſe voit dans l'homme debout & en repos : au lieu que dans la femme, la ligne perpendiculaire abaiſſée du nœud de ſon goſier, va aboutir à l'intérieur

du talon du pied qui ſoutient le poids du corps, comme on peut le voir dans la ſtatue de Vénus heureuſe, appellée auſſi Vénus céleſte, & de la Vénus ſortant du bain; toutes les deux dans les jardins du Vatican; & dans beaucoup d'autres figures de femmes. En un mot, on peut remarquer dans la belle ſtatue de Vénus Aphrodite, ou la Grecque, qui eſt à Rome, dans les jardins de Medicis, l'aſſemblage complet de toutes les beautés & perfections qu'on peut deſirer dans une femme.

Parmi le grand nombre de ſtatues différentes qui ſe voient de toutes parts dans la ville & dans les fauxbourgs de Rome, ainſi que dans ſes jardins, villes, palais, & maiſons de particuliers, nous allons paſſer en revue celles qui tiennent le premier rang, & qu'on regarde à juſte titre comme autant de modeles de perfection, afin que ceux qui cherchent à connoître ce qu'il y a de plus beau & de plus ſavant dans la ſculpture & la peinture, tant pour le deſſein & la juſte proportion des membres, que pour les mouvemens, les attitudes, & les différens contours des figures qui conſtituent la beauté du corps humain, puiſſent les admirer, meſurer, & rechercher ſoigneuſement dans toutes leurs parties, & prendre de chacune ce qui eſt ſuſceptible d'imitation. Nous commencerons par les ſtatues d'hommes.

La ſtatue d'Hercule, au palais Farnèſe: celle de l'Empereur Commode, ſous la figure d'Hercule, au Belvedere: celles d'Antinoüs & d'Apollon, au même endroit: la fameuſe ſtatue de Laocoon aſſis, avec ſes deux enfans embarraſſés dans les nœuds des ſerpens: celle du Gladiateur, à la ville Borghèſe, à Rome.

Pour les ſtatues de femmes, une ſeule nous ſuffira : c'eſt celle de Vénus Aphrodite, au palais de Medicis. On croit que les artiſtes pourront profiter beaucoup de l'examen réfléchi de ces ſtatues de l'un & de l'autre ſexe, qui ſont autant de modeles de la plus grande perfection. On ſe contentera donc des exemples que nous venons de rapporter ; car ſi l'on vouloit s'étendre ſur les beautés de toutes ces figures, cela iroit à l'infini. Nous traiterons ci-après tout ce qui regarde la diſtinction de ces différentes ſtatues conſacrées par l'antiquité, par leur grandeur & par les perſonnages auxquels elles étoient dédiées ; d'autant plus que cette partie regarde plutôt l'hiſtoire que l'art de la ſculpture.

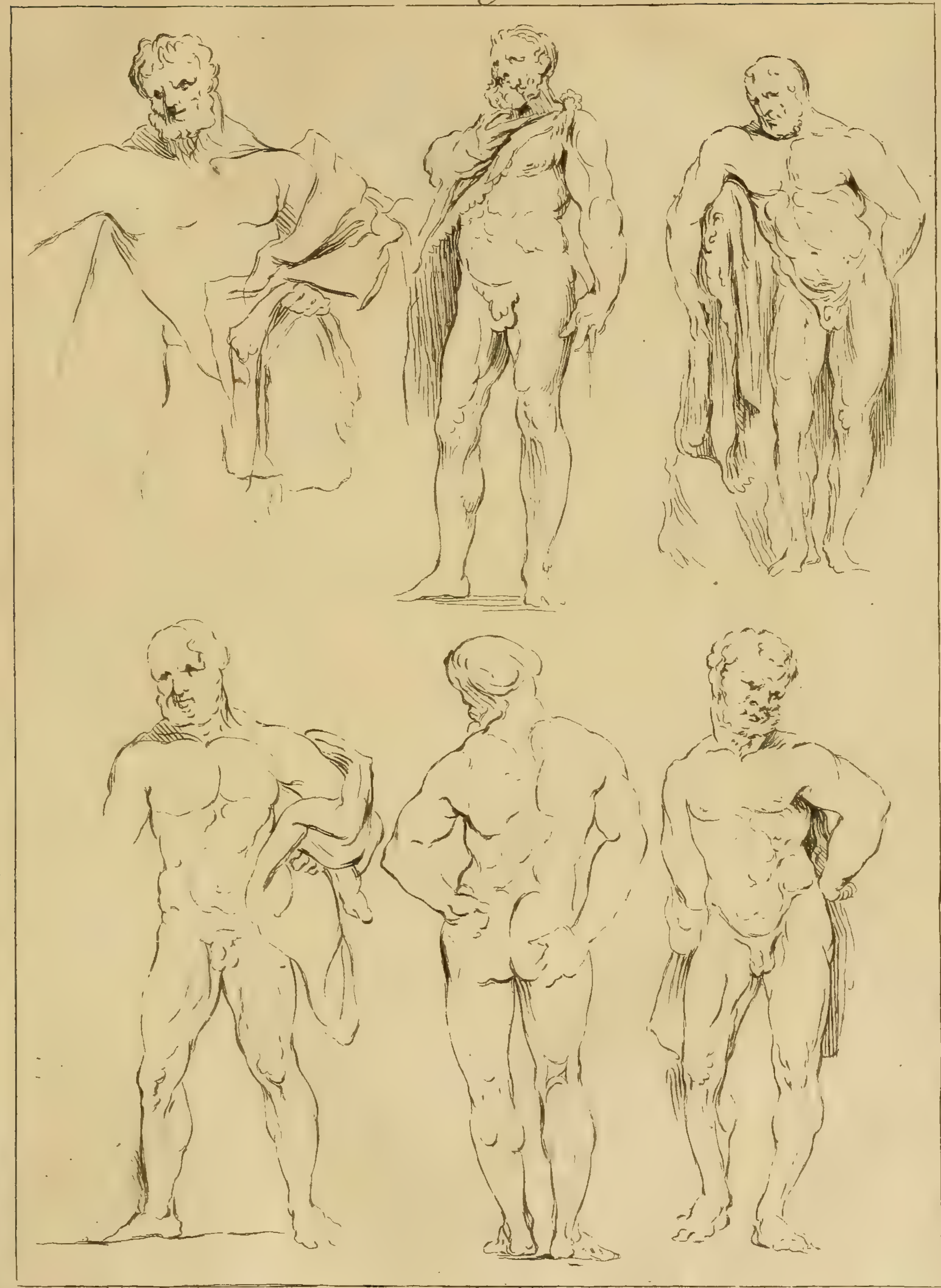
De la pondération.

De l'inégalité du poids dans la figure humaine, naît le mouvement, ainſi qu'on le voit par cette figure Ire de la planche IX, qui ſe trouve forcée ou de ſe mouvoir, ou de tomber. Dans tout mouvement, ſoit prompt ou retardé, l'homme a toujours la partie ſupérieure du corps plus penchée du côté ſur lequel il s'appuie : & l'épaule eſt plus baſſe & plus affaiſſée du côté qui répond au pied où l'attitude eſt fixée, & qui ſert de ſoutien à tout le corps.

La figure II de la même planche fait voir la poſture de l'homme debout ſans mouvement, où l'épaule eſt toujours plus baſſe du côté de la jambe ſur laquelle la figure eſt poſée. Or le repos ou la privation de mouvement provient de l'égalité de la pondération ſur le centre. Pour



P. Aveline Sculps.



Rubens delin. P. Aveline Sculps



Rubens delin. *P. Aveline Sculps.*



la trouver, il faut abaiſſer du nœud de la gorge une perpendiculaire ſur le milieu du bas de la jambe, où eſt le centre d'équilibre du poids ſupérieur, diviſé également: de ſorte que le centre de peſanteur réponde perpendiculairement au centre d'appui.

La figure III repréſente la maniere dont tous les membres d'une figure doivent être diſpoſés, pour qu'en fléchiſſant le corps, l'homme puiſſe retourner la tête en arriere & regarder ſes talons. C'eſt la plus grande contorſion dont il ſoit capable ; & cela ne ſe fera point ſans peine & ſans qu'il plie les genoux & les hanches en ſens contraire, & qu'il n'abaiſſe beaucoup l'épaule du côté où il regarde en bas.

Lorſqu'on porte les bras derriere le dos, ſur les reins, les coudes ne peuvent jamais s'approcher plus près que de la longueur depuis le coude juſqu'au bout du plus long doigt de la main : les bras étant ainſi placés, la partie ſupérieure du corps, vu par derriere, forme un quarré parfait. *Planche X, fig. I.* La plus grande extenſion du bras deſſus l'eſtomach eſt de pouvoir faire arriver le coude juſqu'au milieu du corps. Alors en appuyant la main ſur l'épaule, & le coude ſe trouvant au milieu de la poitrine, les deux épaules & les deux parties du bras plié forment un triangle équilatéral. *Planche X, fig. II.*

Lorſque l'homme ſe diſpoſe à frapper un coup avec violence, il ſe plie & ſe détourne autant qu'il peut du côté oppoſé à celui où il a deſſein de frapper. Alors il recueille toute la force dont il eſt capable, pour la porter & la décharger enſuite ſur la choſe qu'il veut

atteindre, par un mouvement composé. *Voyez la fig. III, même planche.*

Les planches XI & XII repréſentent le corps humain debout, en diverſes poſtures & attitudes, ſoit droites ou penchées.

On voit ſur la planche XIII diverſes ſtatues antiques, telles que celles d'Hercule du palais Farnèſe, de l'Empereur Commode ſous la figure d'Hercule, &c.

Les planches XIV & XV offrent différentes figures dans des attitudes très-variées, les unes debout, les autres courantes, d'autres à genoux, &c.

CHAPITRE IV.

De la figure humaine conſidérée dans ſes mouvemens.

LES mouvemens du corps humain peuvent ſe rapporter à cinq eſpeces différentes; ſavoir. le mouvement naturel, le mental, le corporel, le mixte, & le local.

On appelle mouvement naturel, celui par le moyen duquel un corps peut s'accroître & décroitre : ce mouvement n'eſt d'aucune utilité aux artiſtes.

Le mouvement purement mental deſtitue tellement le corps de toute action, qu'il paroît comme s'il étoit mort. En effet, comme il agit en négligeant abſolument tout mouvement extérieur, les membres du corps languiſſent, & ſont dans un état de repos; enſorte qu'il ne donne aucun ſigne de vie ou de reſpiration.

Le mouvement purement corporel ne produit que

des gestes vuides de sens, tels que ceux d'un insensé, ou d'un homme ivre, ou dans le délire.

Le mouvement devient mixte quand le corporel est joint au mental. Dans cette réunion, avant toutes choses, les regards de la figure se dirigent vers l'objet sur lequel l'esprit a résolu de faire agir le corps. Ensuite, peu à peu, les membres se disposent conformément au mouvement mental, afin qu'agissant par des attitudes convenables, ils fassent ce que la pensée propose à exécuter.

Le mouvement local est celui par lequel un corps se transporte d'un lieu dans un autre. Il se fait ou volontairement, ou avec précipitation, ou gravement & pas à pas, ou violemment, étant enlevé, ou entraîné, ou porté. Les artistes doivent s'appliquer sur-tout à bien connoître tous ces mouvemens que nous allons expliquer dans les exemples suivans.

Application des principes du mouvement à des exemples.

Un artiste trouve beaucoup de difficulté à bien exprimer la fierté, la promptitude, la vivacité, l'agilité, l'effort, & autres choses semblables, d'un athlete plein d'ardeur & de courage, dans lequel il faut faire paroître de la force, & non pas de la roideur; d'autant plus que toute roideur dans les membres fait toujours un mauvais effet, à moins qu'il ne s'agisse d'un corps mort.

L'homme qui se prépare pour frapper un coup violent, ou pour lancer un trait loin de lui & avec force, détourne la partie supérieure de son corps depuis les épaules jusqu'au nombril, & la dérobe totalement à

l'objet qu'il menace ou qu'il a deſſein de frapper. Il lui préſente ſeulement la partie inférieure de ſon corps en contraſte avec la ſupérieure, autant qu'il en eſt beſoin pour pouvoir ſe remettre dans ſa ſituation naturelle, en retirant ſon bras & la partie ſupérieure de ſon corps, qui en ſont violemment écartés, pour produire un mouvement plus fort.

On voit ſur la planche XVI deux exemples de ce même mouvement, qui ſont très-différens ſoit en action ou en puiſſance. La figure marquée A eſt diſpoſée pour frapper avec plus de violence, parce que la partie inférieure du corps en contraſte avec la ſupérieure, eſt tournée du côté de l'objet de façon à pouvoir retirer la ſupérieure avec plus de vîteſſe. Cette promptitude & cette rapidité font que le corps lancé en acquiert une plus grande force, & eſt envoyé plus loin. La figure B, où la partie inférieure du corps n'eſt pas aſſez en contraſte avec le bras qui ſe prépare à lancer quelque choſe, eſt dans une poſture bien moins commode, & ne produira qu'un foible effort : le mouvement qui en réſultera doit participer de la foibleſſe de ſa force motrice, laquelle eſt beaucoup moindre dans cette figure que dans la précédente, parce qu'elle ne s'élance pas avec aſſez de violence. On peut comparer ce mouvement à celui d'un arc qui, n'étant que médiocrement tendu, pouſſera moins loin le trait qu'il doit lancer. Car de la rupture violente naît la rapidité du mouvement : s'il n'y a point de violence, il ne peut pas y avoir de rupture, & par conſéquent point de mouvement rapide. D'où il ſuit que la figure A agit plus puiſſamment que la figure B.

Il y a une attitude qui n'eſt pas ordinaire, c'eſt lorſque l'épaule eſt penchée du côté dont le pied ne ſoutient pas le poids du corps : alors toute la force de l'équilibre de la figure ſe trouve dans la hanche & dans les reins. *Voyez la figure A de la planche XVII.*

L'homme eſt dans une attitude douteuſe lorſqu'il porte ſur les deux pieds : c'eſt la poſture ordinaire des perſonnes languiſſantes de maladie, ou fatiguées par un travail exceſſif, ou bien accablées d'une vieilleſſe décrépite. C'eſt auſſi celle des enfans, qui n'ont point une contenance aſſurée. *Voyez la figure B, même planche.*

Celui qui marche contre l'effort d'un vent violent, n'obſerve pas les regles de la pondération pour tenir ſon corps en équilibre, perpendiculairement ſur ſon centre d'appui : mais il ſe penche d'autant plus en avant que le vent ſouffle avec plus de violence. *Même planche, fig. C.*

L'homme a plus de force pour tirer que pour pouſſer, parce qu'en tirant, les muſcles des bras s'y joignent encore, leſquels n'ont de force que pour tirer ſeulement, & non pour pouſſer. Cela vient auſſi du muſcle A B (planche XVIII, figure d'en bas) qui ſert à fléchir le bras, qui eſt plus fort & plus éloigné du pôle du coude, étant en-deſſus du bras, que le muſcle D E qui eſt en-deſſous, qui étend le bras, & qui eſt plus foible, étant plus proche du centre du même coude C. Ce mouvement eſt produit par une force ſimple qui eſt celle des bras, & auſſi par une force compoſée, lorſqu'à la puiſſance des bras on ajoute celle du poids de tout le corps, comme on le verra dans l'exemple de la planche ſuivante.

On voit ſur cette planche XIX, que ces deux hommes agiſſent plus puiſſamment que dans l'exemple précédent, parce qu'ils joignent ici à la force des bras le poids de tout le corps, & de plus la force des reins, des jambes, & des jarrets. On y voit auſſi la différence de celui qui pouſſe d'avec celui qui tire à lui : en ce que pour tirer, outre le poids du corps, la force des bras s'y joint, ainſi que celle de l'extenſion des jambes & de l'échine, & encore celle des muſcles de l'eſtomach, plus ou moins, ſelon que l'attitude oblique de l'homme y eſt néceſſaire : au lieu que lorſqu'un homme pouſſe quelque choſe, quoique les mêmes parties y concourent, néanmoins la force des bras y eſt ſans aucun effet, parce qu'à pouſſer avec un bras étendu tout droit & ſans mouvement, cela n'aide en rien davantage que ſi l'on avoit un morceau de bois entre l'épaule & la choſe que l'on pouſſe.

La planche XX repréſente diverſes figures nues & habillées, dans l'attitude de courir.

Des figures qui portent quelque choſe.

L'épaule ſur laquelle un homme porte un fardeau eſt toujours plus haute que l'autre, comme ſi elle s'efforçoit de s'élever contre le poids qui la preſſe. Dans toutes les figures chargées, la nature oppoſe d'un côté autant de poids naturel qu'il ſe trouve de poids accidendel de l'autre côté, de maniere que le centre de peſanteur, ſoit naturel ou artificiel, doit répondre perpendiculairement ſur le centre d'équilibre : ſans quoi, la figure ne pouvant ſe ſoutenir, tomberoit infailliblement. Voyez

les figures 1 & 2 de la planche XXI. C'eſt ce que Léonard de Vinci explique en ces termes :

Toujours l'épaule de l'homme qui porte un fardeau eſt plus haute que l'autre épaule qui n'eſt point chargée ; & cela ſe voit en la figure ſuivante (planc. 21. fig. 2), par laquelle paſſe la ligne centrale de toute la peſanteur du corps de l'homme & de ſon fardeau, lequel mêlange & compoſition de peſanteur, ſi ce n'eſt qu'il ſe partage avec une égale pondération ſur le centre de la jambe qui ſoutient le faix, il faudroit néceſſairement que tout s'en allât par terre. Mais la nature, en cette néceſſité, pourvoit à faire qu'une pareille partie de la peſanteur du corps de l'homme, ſe jette de l'autre côté oppoſite à ce fardeau étranger, pour lui donner l'équilibre & le contrepoids : & cela ne ſe peut faire ſans que l'homme vienne à ſe courber du côté le plus léger, juſqu'à ce que par cette courbure il le faſſe participer à ce poids accidentel dont il eſt chargé. Et cela encore ne ſe peut faire ſi l'épaule qui ſoutient le faix ne ſe hauſſe, & que l'épaule légere & ſans charge s'abaiſſe : & c'eſt l'expédient dont l'induſtrieuſe néceſſité ſe ſert en une telle rencontre. *Léonard de Vinci*, *chap. CC.*

La figure 1re de la même planche fait voir que l'homme qui marche, chargé ou non, doit avoir le centre de ſa peſanteur ſur le centre de la jambe qui poſe à terre.

La pondération, ou l'équilibre de la figure humaine, ſe diviſe en deux parties ; ſavoir le ſimple & le compoſé : l'équilibre ſimple eſt celui que l'homme fait demeurant debout ſur ſes pieds ſans ſe mouvoir. Par

l'équilibre composé, on entend celui que fait un homme lorsqu'il a sur lui quelque fardeau, & qu'il le soutient par des mouvemens divers, comme en la figure 3 de cette même planche, représentant Hercule qui étouffe Anthée, lequel l'ayant soulevé de terre, & le serrant avec ses bras contre la poitrine, il faut qu'il se donne en contrepoids autant de charge de ses propres membres derriere la ligne centrale de ses deux pieds, comme le centre de la pesanteur énorme d'Anthée est en devant de la même ligne centrale des pieds. *Léonard de Vinci, chapitre CCLXIII.*

Des Athletes.

La démarche des Athletes a quelque chose de plus fier & de plus sublime que celle des autres hommes. Virgile en a fait des peintures dignes d'admiration dans le cinquieme livre de l'Enéide. Voyez les figures de Darès & d'Entellus, marquées A & B, sur la planche XXII.

Talis prima Dares caput altum in prælia tollit,
Ostenditque humeros latos, alternaque jactat
Brachia protendens, & verberat ictibus auras.

C'est ainsi que Darès élevant sa tête orgueilleuse, s'avance fiérement dans l'arêne, & se présente le premier au combat. Il découvre ses larges épaules, il étend ses bras nerveux, & les agitant alternativement, il frappe l'air à coups redoublés.



Rubens delin. P. Aveline Sculp.



Rubens delin — Sculps

Leon de Vinci pa.78.

pa.77.

A

B

C

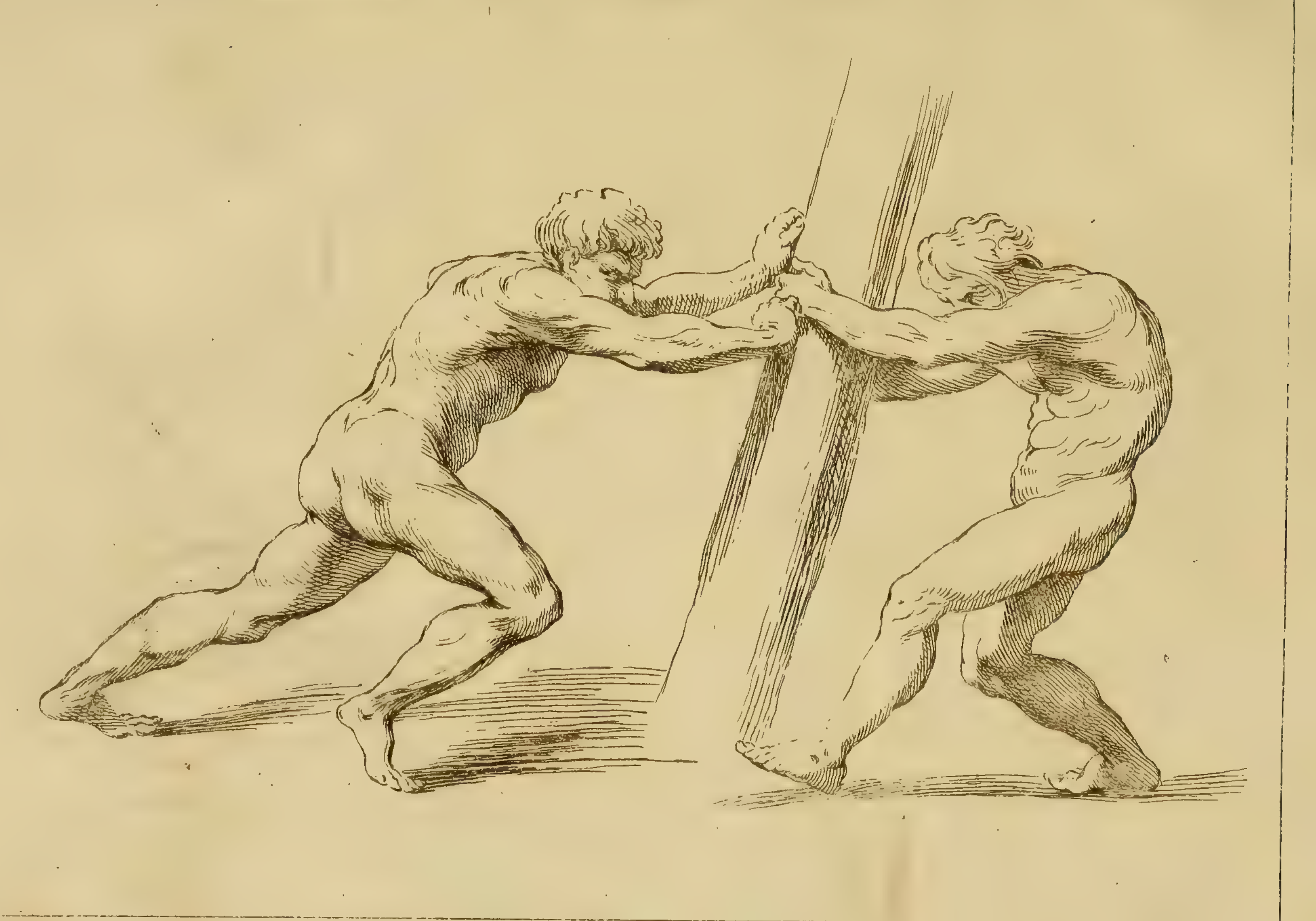
D

E

C

Rubens delin.

P. Aveline Sculps.



Rubens delin

P. Aveline Sculps.



Rubens delin. [illegible] Sculp.

Hæc fatus, duplicem ex humeris dejecit amictum:
Et magnos membrorum artus, magna ossa, lacertosque
Exuit, atque ingens mediâ consistit arenâ.

A ces mots Entellus ayant jetté bas le vêtement qui lui couvroit les épaules, fait voir les fortes jointures de ses membres, ses grands os, & ses bras vigoureux : il marche audacieusement, & paroît comme un géant au milieu de l'arêne.

Constitit in digitos extemplò arrectus uterque;
Brachiaque ad superas interritus extulit auras.
Abduxere retrò longè capita ardua ab ictu,
Immiscentque manus manibus, pugnamque lacessunt.

Aussitôt les deux Athletes se dressent sur la pointe des pieds, & d'un air intrépide ils élevent les bras en l'air pour se frapper : chacun retire adroitement sa tête en arriere pour la dérober aux coups furieux de son adversaire. Ils s'approchent, ils se joignent, & se saisissant l'un l'autre par les mains, le combat commence.

Dixit, & adversi contrà stetit ora juvenci,
Qui donum astabat pugnæ; duros que reductâ
Libravit dextrâ media inter cornua cestus
Arduus, effrato que illisit in ossa cerebro.
Sternitur, exanimis que tremens procumbit humi bos.

Virgil. Æneid. lib. V.

Il dit, & s'avançant vis-à-vis le taureau qui étoit le prix de sa victoire, il leve son bras redoutable armé du ceste, il s'élance, & balançant son coup, il le frappe avec force entre les deux cornes : le crâne brisé s'en-

fonce dans la cervelle : l'animal tremble, chancelle, & tombe mort ſur la place. *Eneid. liv. V.*

Daniel de Volterre a très-bien repréſenté les Lutteurs; premiérement, lorſqu'ils ſe menacent, lorſqu'ils s'approchent, lorſqu'ils en viennent aux mains, &c. Voyez les deux figures marquées A, & le grouppe B, ſur la pl. XXIII.

Les Athletes ſe préſentoient au combat le corps nud, la peau graſſe, frottée & dégouttante d'huile. C'eſt ainſi, au rapport de Vitruve, que l'architecte Dinocrate ſe préſenta devant Alexandre : il étoit nud, à la maniere des Athletes, le corps luiſant d'huile, ayant ſur la tête une couronne de peuplier, portant ſur l'épaule gauche la dépouille d'un lion, & tenant de la main droite une forte maſſue hériſſée de nœuds. *Vitruve, Préface du Livre II.*

Il y avoit une loi chez les Lacédémoniens qui leur défendoit de ſe livrer à une certaine moleſſe, ou d'acquérir un embonpoint capable de nuire aux exercices qu'ils étoient obligés de faire.

On voit ſur la planche XXIV Laocoon qui s'efforce de ſe débarraſſer du ſerpent qui l'environne : Hercule portant un ſanglier d'une grandeur énorme ; & le même ſoulageant Atlas du poids immenſe de l'atmoſphere. Ovide en parle dans ces termes, (liv. II de ſes métamorphoſes).

Atlas en ipſe laborat,
Vix que ſuis humeris candentem ſuſtinet axem.

Ovid. metam. lib. II.

Voyez Atlas lui-même prêt à ſuccomber ſous le poids

énorme du globe céleste qu'il porte sur ses épaules.

Mole sub immensâ postquam deficitur Atlas,
Traditur Herculeis viribus iste labor.

Lorsqu'Atlas, fatigué du poids immense de l'atmosphere, commençoit à s'affoiblir, ce travail trop pénible pour lui fut confié aux forces invincibles du vigoureux Hercule.

La planche XXV représente quelques figures assises & dans le repos.

On voit sur les planches XXVI & XXVII, plusieurs figures d'hommes couchés par terre, morts, ou expirans; tels que Darès, vaincu & terrassé par Entellus; Virgile le représente ainsi à demi mort.

Jactantemque utroque caput, crassum que cruorem
Ore rejectantem, mixtosque in sanguine dentes.
Virgil. Æneid. lib. V.

Il agite, dit-il, sa tête de côté & d'autre, vomissant un sang épais: les dents lui sortent de la bouche mêlées avec des flots de sang.

A la fin du combat d'Enée contre Turnus, il termine ainsi son admirable poëme:

Hoc dicens, ferrum adverso sub pectore condit
Fervidus. Ast illi solvuntur frigore membra,
Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.
Virgil. Æneid. lib. XII.

A ces mots, Enée, transporté de colere, lui enfonce son épée dans le milieu de la poitrine. Alors un froid mortel s'empare de Turnus, & lui glace le sang dans les

veines, ſes membres ſe roidiſſent, il rend les derniers ſoupirs, & ſon ame indignée s'échappe dans les airs en pouſſant de longs gémiſſemens. *Virgile, ibid.*

Les planches XXVIII & XXIX repréſentent des hommes crucifiés, & concourent, avec les deux planches précédentes, pour démontrer que la ligne droite eſt l'élément des corps morts : & c'eſt le ſeul cas où il ſoit convenable de faire paroître de la roideur dans les membres, comme on l'a déjà obſervé ci-devant.

On voit ſur les planches XXX & XXXI diverſes attitudes d'anges volans, & de figures enlevées ſur des nuages.

La planche XXXII offre une compoſition de Rubens, imitée d'un bas relief antique où l'on voit un Satyre fuſtigé par un autre Satyre en l'honneur du Dieu des Jardins.

CHAPITRE V.

Des différentes eſpeces de ſtatues des anciens.

NOUS diſtinguons ſept eſpeces de ſtatues; ſavoir, les pareilles, les grandes, les plus grandes, les très-grandes, les petites, les plus petites, & les très-petites.

On appelle ſtatues pareilles, quand les perſonnages qu'elles repréſentent ſont dans leurs proportions naturelles. On éleve celles-ci aux gens d'un mérite diſtingué, & aux ſages ou philoſophes de réputation. On pourroit, par exemple, en dreſſer de ſemblables à Armodius,

Ariſtogone, Homere, Solon, Hippocrate, Gorgias, Beroſe, Pythagore, Platon, Brutus, Quintus Mucius, à Clélie, femme forte, aux Catons, à Quintus Ennius, Marcus Varron, Virgile, Ciceron, & autres perſonnages illuſtres.

Les ſtatues ſont dites grandes lorſqu'elles excedent de moitié la proportion ordinaire : on les a appellées Auguſtes, parce qu'on en éleve de pareilles aux Rois & aux Empereurs, comme à Phoronée, Lycurgue, Thémiſtocle, Xercès, Alexandre, Romulus, Numa, Tatius, Cneius Pompée, Céſar, Auguſte, & aux autres Empereurs Romains qui ont été élevés au rang des Dieux. C'eſt dans cette idée, à ce que je penſe, que la Reine Didon, prête à rendre les derniers ſoupirs, s'écrie :

« Mon image périra donc avec moi dans le tombeau » !

Et nunc magna mei ſub terras ibit imago !

Elle ſemble ſe plaindre par-là de ce qu'on refuſera de lui ériger une ſtatue, & de faire ſon apothéoſe après ſa mort, parce que c'étoit l'uſage parmi les anciens de ne point accorder cet honneur à ceux qui s'étoient donné volontairement la mort.

Les ſtatues plus grandes étoient d'une proportion double de la grandeur ordinaire : on en érigeoit ſeulement aux héros, comme à Bacchus, Hercule, Theſée, & à d'autres ſemblables.

Les ſtatues très-grandes ſont du triple de la grandeur ordinaire de la figure humaine. On leur a donné le nom de *coloſſes*, ſoit parce qu'elles ſont creuſes au-

dedans, ſoit que ce nom dérive des deux mots grecs κόλος, *magnus*, & ὄσσος, *oculus*, comme ſi l'on diſoit grand à la vue : d'autres diſent que ces ſtatues ont été ainſi appellées du nom d'un certain *Coloſſus*, leur inventeur. Quoi qu'il en ſoit, ces ſtatues coloſſales ne conviennent qu'aux Dieux les plus puiſſants, tels que Jupiter, Minerve, Apollon, Mars, & aux autres Divinités ſemblables ; c'eſt donc mal à propos que des Empereurs Romains, & quelques Rois parmi les nations barbares, ont prétendu à cet honneur, ainſi qu'à celui des arcs de triomphe, au rapport de Pline, qui aſſure que l'Empereur Neron avoit ordonné qu'on le peignît ſur de la toile, dans une proportion coloſſale de CXX pieds de hauteur. *Pline, liv. XXV, chap. VII.* Il dit auſſi que Phidias avoit fait deux figures en manteau, que Catulus plaça dans le temple de la Fortune à Rome, avec une autre figure coloſſale qui étoit nue. *Pline, liv. XXXV, chap. VIII.* Il y avoit à Rhodes une ſtatue coloſſale du Soleil, faite en airain par Charès, éleve de Lyſippe, qui avoit LXX coudées de haut. Elle étoit ſituée à l'entrée du port de Rhodes, & les navires paſſoient à pleines voiles entre ſes jambes. Elle a été regardée à juſte titre comme une des ſept merveilles du monde. Nous en parlerons ci-après plus au long.

On appelle petites ſtatues celles qui ſont au-deſſous de la grandeur humaine : voici leurs proportions. Diviſant la hauteur ordinaire de l'homme en quatre parties égales, on donne trois de ces parties à la ſtatue, qui ſe trouve alors d'un quart plus petite que celles qu'on nomme pareilles.

Les ſtatues ſont dites plus petites lorſque leur hauteur eſt réduite à la moitié de la grandeur ordinaire de la figure humaine. Celles qu'on appelle très-petites, n'ont que le quart de cette même hauteur.

Voici, ce me ſemble, la raiſon de cette diverſité de grandeur dans les ſtatues. La diſette du métal, ou la facilité du tranſport a occaſionné les petites : la magnificence, ou la dignité du perſonnage qu'on vouloit repréſenter, en a fait élever quelques-unes juſqu'à la hauteur de cent coudées, & davantage. N'eſt-il pas juſte en effet que ceux qui ont dominé ſur les autres pendant leur vie par leur courage, ou par la dignité de leurs emplois, l'emportent auſſi après leur mort ſur le commun des hommes par la grandeur & l'excellence des monumens qu'on leur éleve ? C'eſt ce qu'Homere veut faire entendre par les vers ſuivans, lorſqu'il nous repréſente la Déeſſe Pallas ornant Ulyſſe d'un riche habillement.

Olli multiplicem ex humeris Tritonia pallam
Componens, auxit corpus, lætamque juventam (1).

La Déeſſe Pallas lui mettant ſur les épaules un manteau à grands plis, augmente la majeſté de ſon corps, & ſemble le rajeunir ; & il ajoute peu après : comme s'il paroiſſoit lui-même admis déjà au nombre des Dieux.

Virgile a trouvé une expreſſion auſſi heureuſe dans la peinture qu'il nous fait de l'étonnement de Didon,

(1) Ces vers ſont tirés d'une traduction des deux premiers livres de l'Iliade en vers latins, faite par *Camerarius*, *in-quarto*, imprimée à Straſbourg en 1538.

Reine de Carthage, à l'aſpect d'Enée ſortant de la nuée dont il avoit été enveloppé par ſa mere Venus, qui avoit eu ſoin d'embellir ſes attraits, pour le faire aimer de Didon.

Reſtitit Æneas, claraque in nube refulſit,
Os humeroſque Deo ſimilis: namque ipſa decoram
Cæſariem nato genitrix, lumenque juventæ
Purpureum, & lœtos oculis afflarat honores.

Enée s'arrêta, & parut devant la Reine avec le plus grand éclat, au milieu de la nuée brillante dont il étoit environné. Il avoit le port & la majeſté d'un Dieu; car la Déeſſe ſa mere avoit pris ſoin d'embellir ſa longue chevelure, & elle avoit répandu une beauté raviſſante & les graces de la jeuneſſe dans ſes yeux & dans tous les traits de ſon viſage. *Eneid. liv. I.*

Xenophon rapporte que Cyrus, après la célebre victoire qu'il remporta ſur les Aſſyriens, étoit très-attentif à tout ce qui pouvoit contribuer à la beauté & à la majeſté de ſon corps. Et nous liſons dans Quint-Curce que Thaleſtris, Reine des Amazones, conçut du mépris pour Alexandre le Macédonien quand elle vit la petiteſſe de ſa taille, & que ce fut la raiſon qui détermina ce vainqueur de l'Aſie à ſe faire ériger, dans l'endroit où il avoit campé, une ſtatue plus grande que le naturel: étant perſuadé que cette ſtatue de grandeur extraordinaire exciteroit davantage l'admiration de la poſtérité.

Je penſe auſſi que c'eſt dans la même intention que l'on a érigé à nos Empereurs des ſtatues plus grandes que le naturel. Et cela ne vient pas tant (comme le penſe le vulgaire) de ce que ſi on les eût faites de la proportion

ordinaire,



Rubens delin — *P. Aveline Sculp*



Rubens delin. *P. Avelne Sculps.*



[illegible] delin. *P. Aveline Sculps.*



Rubens delin. P. Aveline Sculp.



Rubens delin. P. Aveline Sculp.

ordinaire, elles auroient paru trop petites, étant placées ſur un monument élevé, que parce que cette grandeur ſurnaturelle leur donne plus de dignité & de majeſté.

Les ſtatues que l'on conſacre aux Dieux, ſoit de grandeur ordinaire, ſoit plus grandes, ont été appellées par les Latins, *ſimulachra*, Idoles : telles ſont celles de Mars, de Venus, de Minerve, de Cupidon, de la Bonne-Foi, de la Fortune, & des autres Divinités qui n'ont point la forme ordinaire de nos corps. Les ſtatues pour les héros ou les demi-dieux, ont été appellées ξόανυς, c'eſt-à-dire, faites au ciſeau, ou en ôtant de la matiere, comme on travaille les figures en marbre, en pierre, en bois, &c. Ce nom a été donné d'abord à toutes les ſtatues en général, ſur-tout à celles des Divinités Egyptiennes.

Les ſtatues des Rois étoient appelllées ανδριαντας, *ſtatuæ :* celles des ſages, εικελυς, *ſimiles :* celles qu'on érigeoit aux gens de mérite, ou qui avoient rendu quelque ſervice eſſentiel à la République, βροτυς, *humanæ.* On donnoit le nom de εικονιχης, *ad ſimilitudinem expreſſæ*, aux figures dont les traits du viſage étoient reſſemblans, ſoit en ſculpture, ſoit en peinture : les Latins les ont appellées du nom général *imagines*, reſſemblances. En vain chercheroit-on des noms particuliers pour les autres ſtatues; à moins qu'on ne veuille les appeller toutes *effigies*, repréſentations. Car le mot figure ne convient qu'au contour d'un homme, d'un cheval, ou de toute autre choſe, tracée ſur une ſurface plane.

Du tems d'Homere, les Grecs appelloient ἄγαλματα,

ſimulachra, tous les ornemens qui étoient expoſés dans les temples aux yeux des ſpectateurs; & ils en ont d'autant mieux retenu le nom, que par la ſuite, preſque tous les ornemens de ces endroits conſacrés aux Dieux ne conſiſtoient guere que dans des ſtatues.

Toutes les ſtatues dont la grandeur étoit au-deſſus de celle d'un homme ordinaire, s'appelloient en général *ſigna*, ſtatues : celles qui étoient plus petites, *ſigilla*, petites ſtatues. Il y avoit auſſi d'autres figures qui ne repréſentoient point le corps humain en entier, que les anciens appelloient *hermæ*, *ſeu ſtemmata*, buſtes de Mercure, ou images des ancêtres. Ces buſtes étoient portés ſur des troncs quarrés, les uns plus longs, les autres plus courts, dont la plupart alloient en diminuant, en forme de gaînes par le bas; les modernes leur ont donné le nom de Termes : on pouvoit en changer la tête à volonté. Il y avoit une grande quantité de ces buſtes qui repréſentoient pour l'ordinaire une tête de Mercure, d'où ils ont tiré leur nom : Hermes, en grec ερμης, voulant dire Mercure. On mettoit beaucoup de ces figures autour des tombeaux, pour conſerver la mémoire de ceux qui y étoient renfermés. On avoit coutume de placer les ſtatues des ancêtres, en latin *ſtemmata*, dans les veſtibules, ou dans les ſalles qui étoient à l'entrée des maiſons; c'étoient les marques de nobleſſe & d'ancienneté de la maiſon, avant l'invention des armoiries : ils conſiſtoient en de ſimples buſtes, dont on ne voyoit que la tête, & dont le col étoit coupé au haut des épaules & de la poitrine.

Divers extraits de l'hiſtoire naturelle de Pline, ſur les ſtatues des anciens.

Le bronze fut employé communément aux ſtatues des Dieux. La premiere que je trouve avoir été faite à Rome de ce métal, eſt celle de Cerès : les frais en furent pris ſur les biens de Spurius Caſſius, qui, aſpirant à la royauté, fut tué par ſon pere. Des Dieux, l'airain paſſa aux ſtatues des hommes, & à des repréſentations diverſes. Les anciens leur donnoient une teinte avec du bitume, d'où il eſt d'autant plus ſurprenant qu'enſuite on ſe ſoit plu à les dorer. Je ne ſais ſi cette invention eſt romaine, mais elle n'eſt pas ancienne parmi nous. On n'élevoit des ſtatues qu'à ceux dont quelques actions méritoient l'immortalité. Ce fut d'abord pour les victoires dans les jeux ſacrés, & ſur-tout les jeux olympiques, où c'étoit la coutume d'élever une ſtatue aux vainqueurs. Pour ceux qui avoient vaincu trois fois à ces mêmes jeux, leurs ſtatues étoient reſſemblantes dans les différentes parties du corps, c'eſt pourquoi on les appelloit εἰκονικὰς, *ſimiles*, reſſemblantes. Je ne ſais ſi ce ne ſont pas les Athéniens qui les premiers ont élevé des ſtatues, par autorité publique, aux Tyrannicides Harmodius & Ariſtogiton ; ceci arriva la même année que les Rois furent chaſſés de Rome. Par une louable émulation, cet uſage fut enſuite univerſellement adopté : dès-lors les places publiques des villes municipales furent ornées de ſtatues : & par des inſcriptions ſur leur baſe, on perpétua la mémoire & les dignités des grands

hommes; enſorte que les tombeaux ne furent plus les ſeuls monumens de leur ſouvenir. Bientôt les maiſons des particuliers & les galeries devinrent des places publiques. Ce fut ainſi que le reſpect des cliens pour leurs patrons imagina de les honorer. *Liv. XXXIV, chap. IV, ſect. IX.*

Les ſtatues ainſi dédiées étoient anciennement vêtues de la toge : on ſe plut auſſi à faire des figures nues, tenant une pique : elles repréſentoient les jeunes gens qui s'exerçoient dans les gymnaſes, & ſe nommoient Achilléenes. L'uſage grec eſt de ne rien voiler, le romain eſt au contraire d'ajouter une armure ſur la poitrine des ſtatues des militaires. Ceſar, étant Dictateur, ſouffrit que dans la place qui porte ſon nom on lui en élevât une cuiraſſée; car celles qui ſont couvertes à la maniere des Lupercales ſont auſſi nouvelles que celles qui ont paru depuis peu vêtues d'un manteau. Mancinus ſe fit repréſenter dans le même état où il ſe trouva lorſqu'il fut livré aux Numantins : il étoit nud, les mains liées derriere le dos. Nos écrivains ont remarqué que le poëte L. Accius fit placer dans le temple des Muſes ſa ſtatue d'une taille fort grande quoiqu'il fût fort petit. Quant aux ſtatues équeſtres, ſi recommandables chez les Romains, leur origine vient certainement des Grecs; mais les Grecs commencerent par celles à un ſeul cheval, pour les vainqueurs dans les jeux ſacrés : ceux qui avoient vaincu à deux, ou à quatre chevaux, en conſacrerent enſuite avec le même nombre : d'où eſt venu chez nous l'uſage d'ajouter même un char aux ſtatues des triomphateurs. Celui des chars à ſix chevaux, ou

attelés d'éléphans, eſt venu plus tard, & ne parut que ſous Auguſte. *Chap. V*, *ſect. x*.

L'uſage de repréſenter ſur un char à deux chevaux ceux qui, après leur prêture, avoient fait le tour du cirque, n'eſt pas non plus fort ancien : celui des ſtatues poſées ſur des colonnes l'eſt davantage. Nous en avons un exemple dans celle de C. Mœnius, vainqueur des anciens Latins, auxquels, ſuivant le traité, le peuple Romain donnoit la troiſieme partie du butin des vaincus. Ce fut lui qui dans ſon Conſulat, l'an de Rome 416, ſuſpendit à la tribune aux harangues les proues des vaiſſeaux pris aux Antiates qu'il avoit vaincus. Caïus Duillius reçut le premier les honneurs du triomphe naval pour ſa victoire ſur la flotte des Carthaginois : ſa ſtatue eſt encore aujourd'hui dans la grande place. On y voit auſſi celle de P. Minucius, intendant des vivres. Elle lui fut élevée hors la porte Trigeminienne, & la dépenſe en fut priſe ſur une contribution que fit le peuple. J'ignore ſi ce fut le premier honneur de cette eſpece accordé par le peuple : le Sénat l'avoit décerné auparavant. Belle coutume, ſi elle n'eût pas commencé pour des ſujets frivoles ! Car on avoit élevé à Attus Navius, devant le Sénat, une ſtatue dont la baſe fut brûlée dans l'incendie qui le conſuma aux funérailles de Publius Clodius. On en érigea une, par décret public, à Hermodore, Ephéſien, dans la place des Comices, parce qu'il interprétoit les loix qu'écrivoient les Decemvirs. On érigea une ſtatue à M. Horatius Coclès, pour une autre raiſon, & mieux fondée : il avoit ſeul repouſſé l'ennemi ſur le pont Sublicien ; la ſtatue ſubſiſte encore. Je ne ſuis point

ſurpris non plus que la Sybille ait eu des ſtatues près de la tribune aux harangues, quoiqu'il y en ait trois : une que Sextus Pacuvius Taurus, édile du peuple, fit élever, & deux qui le furent par M. Meſſala. Je croirois que celles-ci & celle d'Attus Navius, poſées du tems de Tarquin l'ancien, furent les premieres, ſi dans le Capitole il n'y en avoit pas des Rois qui l'ont précédé. *Chap. V, ſect. XI.*

Entre ces dernieres, la ſtatue de Romulus eſt ſans tunique, comme celle de Camille, dans la place aux harangues. Celle de Q. Marcius Tremulus, devant le temple de Caſtor & Pollux, étoit équeſtre, auſſi ſans tunique, & vêtue de la toge : il avoit vaincu deux fois les Samnites, &, par la priſe d'Anagnia, il avoit délivré les Romains du tribut. Les ſtatues qu'on doit mettre au rang des plus anciennes, ſont celles qu'on voit dans la place aux harangues de T. Clelius, L. Roſcius, Sp. Nautius, & C. Fulcinius, tués par les Fidenates dans une ambaſſade. La République décernoit ordinairement cet honneur à ceux qui, contre le droit des gens, avoient été tués. Elle l'accorda aux deux freres P. Junius & T. Coruncanus, qui furent tués par ordre de Teuca, Reine des Illyriens. Il ne faut pas oublier que, ſelon nos annales, leurs ſtatues dans la place publique étoient de trois pieds de haut : c'étoit alors la meſure honorable. Je n'oublierai pas non plus Cn. Octavius, (ou C. Popilius, ſelon d'autres), à cauſe de ſon mot fameux au Roi Antiochus. Ce Prince promettant de lui répondre, celui-ci, avec une baguette qu'il tenoit par haſard, traça un cercle autour du Roi, & le força de lui donner ſa

réponſe avant qu'il en ſortît. Ayant été tué dans cette ambaſſade, le Sénat lui érigea une ſtatue dans le lieu le plus apparent de la place aux harangues. L'hiſtoire dit auſſi qu'on décerna une ſtatue à la veſtale Taracia Caïa, ou Suffetia, pour être placée où elle voudroit : circonſtance qui n'eſt pas moins honorable pour elle, que d'avoir été, quoique femme, honorée d'une ſtatue. Voici, dans les propres termes des annales, ce qui la lui mérita : « pour avoir fait préſent au peuple du champ du » Tibre ». *Pline, chap. VI.*

Je trouve qu'on éleva des ſtatues à Pythagore & à Alcibiade, aux deux angles de la place des Comices, lorſque, dans la guerre contre les Samnites, l'Oracle d'Apollon Pythien eut ordonné de conſacrer dans le lieu le plus honorable des ſtatues au plus brave & au plus ſage des Grecs. Elles ſubſiſterent juſqu'à ce que le Dictateur Sylla fit bâtir le Sénat dans cet endroit. Je ſuis étonné de ce que les Sénateurs d'alors aient donné la préférence pour la ſageſſe à Pythagore ſur Socrate, qui, par l'Oracle du même Dieu, avoit été déclaré le plus ſage des hommes ; & que pour la valeur ils l'aient accordée à Alcibiade, au préjudice de tant d'autres, particuliérement à celui de Thémiſtocle, en qui la valeur & la ſageſſe étoient réunies. On poſoit les ſtatues ſur des colonnes, pour les élever au-deſſus des autres hommes. C'eſt auſſi ce que ſignifie la nouvelle invention des arcs de triomphe. Cependant cet honneur commença chez les Grecs : & je crois que perſonne n'eut autant de ſtatues élevées en ſon honneur que Demetrius de Phaleres à Athenes, puiſqu'on lui en érigea trois cent ſoixante :

l'année ne passoit pas encore ce nombre de jours. Elles furent presqu'aussi-tôt brisées. Les Tribus Romaines en avoient élevé dans toutes les rues de Rome à C. Marius Gratidianus, qu'ils renverserent lorsque Sylla entra dans la ville. *Pline, chap. VI, sect. XII.*

Les statues pédestres furent sans doute de très-bonne heure estimées à Rome; cependant l'origine des statues équestres est aussi fort ancienne : on en a même accordé l'honneur à des femmes, puisqu'il y en a une de Clélie, comme si ce n'étoit pas assez de l'avoir ornée de la toge : tandis que Lucrece & Brutus, qui avoient chassé les Rois pour lesquels Clélie fut en ôtage, n'en eurent point. Je croirois que cette statue & celle d'Horatius Coclès, ont été les premieres élevées par décret public, si Pison ne disoit que ce furent ceux qui avoient été en ôtage avec Clélie, & que Porsenna rendit à sa considération, qui la lui érigerent. Car pour celle d'Attus & celles de la Sybille, ce fut Tarquin : pour celles des Rois, il est vraisemblable qu'ils se les érigerent eux-mêmes. Le Hérault Annius dit au contraire que la statue équestre qui étoit vis-à-vis le temple de Jupiter Stateur dans le vestibule du palais de Tarquin le Superbe, étoit celle de Valeria, fille du Consul Publicola, & qu'elle s'étoit sauvée seule en passant le Tibre à la nage, les autres ôtages envoyés à Porsenna ayant été massacrés par le parti des Tarquins dans une embuscade. *Chap. VI, sect. XIII.*

De



Rubens delin. — *P. Aveline Sculps.*



Rubens delin. *P. Aveline Sculps.*



Rubens delin.	P. Aveline Sculps.

De la maniere dont les anciens représentoient leurs Divinités.

Le dieu Mars étoit honoré par les Romains sous les deux noms de *Gradivus* & de *Quirinus :* sous le premier, il avoit sa statue dans le champ de Mars, hors de la ville : sous le second nom, sa statue étoit placée au milieu du *Forum*, dans l'intérieur de la ville.

Vénus étoit représentée, chez les Lacédémoniens, les armes à la main. En Arcadie, elle étoit noire. En Chypre, elle avoit de la barbe, le septre viril, & des habillemens de femme.

En Egypte, l'Amour étoit représenté avec des ailes, derriere la statue de la Fortune, qui tenoit devant elle une corne d'abondance.

Dans la Thessalie, on donnoit trois yeux à Jupiter. On dit que Laomedon, & ensuite le Roi Priam, avoient fait placer cette statue de Jupiter dans une cour, au milieu de leur Palais : c'est ce que Virgile nous apprend par cette description :

Ædibus in mediis, nudoque sub ætheris axe
Ingens ara fuit, juxtaque veterrima laurus
Incumbens aræ, atque umbrâ complexa Penates.

Virgil. Æneid. lib. II.

Au milieu du palais de Priam, & sans aucune autre couverture que celle du ciel même, il y avoit un grand autel, proche duquel s'élevoit un laurier très-ancien, appuyé contre l'autel, & qui couvroit de son ombre les Dieux tutélaires de ce palais.

Lorſque Troyes fut ſurpriſe par les Grecs, Priam, accompagné d'Hécube ſa femme, & de ſes filles, s'étoit réfugié vers ce même autel, embraſſant les ſimulachres des Dieux qu'il invoquoit vainement, car il y fut maſſacré de la main de Pyrrhus.

Stenebus, fils de Capaneus, fit tranſporter enſuite cette ſtatue à Lariſſe. Or, quel que ſoit l'artiſte qui a fait cette figure, je crois que les trois yeux qu'on y remarque ſont le ſymbole de la triple puiſſance de Jupiter : de deux yeux il regarde la terre & la mer, & du troiſieme il regarde le ciel.

On repréſentoit le Roi Lyſimachus avec une corne au front, parce qu'un taureau qu'Alexandre étoit prêt de ſacrifier, ayant rompu ſes liens, & s'étant échappé, ce Roi ſaiſiſſant le taureau par les cornes, l'arrêta avec ſes deux mains, & le ramena au lieu du ſacrifice.

On met une étoile ſur le front de Jules Ceſar, parce qu'on apperçut, dit-on, une comete dans le ciel le jour qu'il fut aſſaſſiné en plein Sénat.

On repréſente Marcus Brutus avec un petit chapeau & deux petits poignards, parce que, le jour de ſon forfait, le peuple courut par la ville, un chapeau ſur la tête (le chapeau eſt l'emblême de la liberté) & qu'il parut que les poignards dont s'étoient ſervi Brutus & Caſſius, étoient les inſtrumens qui avoient rétabli la liberté dans Rome.

Les Romains avoient coutume de joindre & de dédier enſemble, dans leurs gymnaſes ou colleges, les ſtatues de Mercure & de Minerve : Ciceron les appelloit *Hermathenes*, c'eſt à-dire, ſtatues de Mercure & de

Minerve, posées sur un même piédestal. (Lettres de Ciceron à Atticus, liv. I, lett. 2). Ce que vous m'écrivez (dit-il) au sujet de votre Hermathene, m'a fait le plus grand plaisir: c'est un ornement très-convenable à notre Académie, parce que Hermes est commun à toutes les sciences, & que cette Académie est consacrée particuliérement à Minerve. Or les Hermathenes ressembloient aux autres statues d'Hermès; c'étoient des piédestaux plutôt que des statues, dont les têtes pouvoient se changer; & lorsqu'on y plaçoit les deux têtes de Mercure & de Minerve, jointes ensemble, on les appelloit Hermathenes: ce nom étant composé de deux mots grecs Ερμῆς, *Mercurius*, & Αθηνὴ, *Minerva.*

Des colosses les plus célebres.

Pour la hardiesse de la grandeur des figures, il y en a des exemples innombrables, puisque nous voyons qu'on a imaginé des masses énormes de statues appellées colossales, qui sont égales à des tours. Tel est l'Apollon au Capitole, apporté de la ville d'Apollonie dans le Pont, par M. Lucullus. Il a trente coudées de haut, & a coûté 500 talens (1). Tel est le Jupiter du champ de Mars, consacré par Cl. César, & qu'on appelle Pompeyen, parce qu'il est proche du théatre de ce nom. Tel est celui de Tarente, fait par Lysippe: il a quarante coudées. Ce qu'il y a d'étonnant c'est que, par la justesse de son équilibre, on peut (dit-on) le mouvoir à la

(1) Deux millions trois cent cinquante mille livres.

main, ſans cependant qu'aucun ouragan puiſſe le renverſer. On dit que l'artiſte a prévenu cet inconvénient, en oppoſant une colonne a peu de diſtance de la ſtatue, du côté où il falloit principalement rompre le vent. La grandeur & la difficulté de la mouvoir ont empêché Fab. Verrucoſus d'y toucher, quand il a tranſporté du même endroit l'Hercule qui eſt au Capitole.

Le plus admiré de tous les coloſſes fut celui du Soleil à Rhodes; il avoit été fait par Charès de Linde, éleve de Lyſippe; cette figure avoit ſoixante-dix coudées de hauteur. Elle fut renverſée, cinquante-ſix ans après, par un tremblement de terre: mais toute abattue qu'elle eſt, on ne ſauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu d'hommes qui puiſſent embraſſer ſon pouce: ſes doigts ſont plus grands que la plupart des ſtatues: le vuide de ſes membres rompus reſſemble à l'ouverture de vaſtes cavernes. On voit au-dedans des pierres d'une groſſeur extrême, dont le poids l'affermiſſoit ſur ſa baſe. On dit qu'elle fut douze ans à faire, & qu'elle coûta 300 talens (1), qui furent le prix des approviſionnemens que le Roi Demetrius avoit laiſſés devant la ville, quand il en leva le ſiége, ennuyé de ſa longueur. *Pline, liv. XXXIV, chap. VII, ſect. XVIII.*

Ce coloſſe demeura abattu comme il étoit ſans qu'on y touchât, pendant 894 ans, au bout deſquels, l'an de Jeſus-Chriſt 672, Moawias, le ſixieme Calife ou Empereur des Sarraſins, ayant pris Rhodes, le vendit à un Marchand Juif, qui en eut la charge de neuf cent

(1) Un million quatre cent dix mille livres.

chameaux; c'eſt-à-dire, qu'en comptant huit quintaux pour une charge, l'airain de cette ſtatue, après le déchet de tant d'années par la rouille, &c. & de ce qui vraiſemblablement en avoit été volé, ſe montoit encore à ſept cent vingt mille livres, ou à ſept mille deux cent quintaux. *Prideaux, part. II, liv. II.*

Il y a encore dans la même ville cent autres coloſſes plus petits, mais qui ſuffiroient chacun pour illuſtrer la ville où ils ſeroient. Outre ceux-là, il y a cinq coloſſes de Dieux, faits par Briaxis. L'Italie a produit auſſi des coloſſes: car nous voyons dans la bibliotheque du temple d'Auguſte, l'Apollon Toſcan, qui a cinquante pieds depuis le pouce, & dans lequel on ne ſait ce qui eſt le plus admirable ou du bronze, ou du travail. Sp. Carvilius, avec les cuiraſſes, les caſques, & les armures de jambes des Samnites vaincus, a fait faire un Jupiter qui eſt au Capitole. Sa grandeur eſt telle qu'on le voit de la place où eſt le Jupiter Latiarius. De la limaille de cette ſtatue il fit faire la ſienne, qui eſt aux pieds de celle du Dieu. Deux têtes au même Capitole attirent l'admiration: elles ont été conſacrées par le Conſul P. Lentulus: l'une eſt faite par Charès, dont nous avons parlé plus haut; l'autre par Décius. Mais celle du dernier perd tant à la comparaiſon, qu'elle paroît l'ouvrage d'un artiſte abſolument ſans mérite.

Mais de notre tems, Zenodore a ſurpaſſé toutes les grandes figures de cette eſpece par un Mercure qu'il a fait dans une ville des Gaules en Auvergne. Elle fut dix ans à faire, & coûta 400000 petits ſeſterces (1). Après

(1) Quatre cent mille livres.

que cet artiste eut assez fait connoître son talent dans ce pays, il fut appellé à Rome par Neron, dont il fit la statue colossale de cent dix pieds de hauteur. Elle fut ensuite consacrée au soleil, les crimes de ce prince ayant fait détester sa mémoire. Nous admirions dans son attelier la ressemblance parfaite non-seulement dans la figure de terre qui fut le modele de l'ouvrage, mais encore dans les petits modeles ou esquisses qui avoient servi d'études pour le grand. Cette statue fit voir que l'art de fondre le bronze étoit perdu, car Neron étoit disposé à ne pas ménager l'or & l'argent, & Zenodore n'étoit inférieur à aucun des anciens Statuaires pour la science de modeler & de réparer. Lorsqu'il faisoit sa statue en Auvergne, il copia pour Vibius Avitus, Gouverneur de la Province, deux vases ciselés de la main de Calamis, dont César Germanicus, qui les aimoit beaucoup, fit présent à Cassius Silanus, oncle d'Avitus, son précepteur. La copie étoit si exacte qu'à peine pouvoit-on appercevoir quelque différence dans le travail. Ainsi, plus Zenodore étoit habile, plus il est aisé de voir qu'on avoit perdu l'art de fondre le bronze (1). *Pline, suite de la section XVIII ci-dessus.*

Les pl. XXXIII & XXXIV, XXXV & XXXVI, offrent la représentation de diverses têtes caractérisées, pour des statues plus grandes que le naturel.

La pl. XXXVII contient quatre têtes d'Athéniens dans différentes attitudes, tirées des monumens antiques.

(1) Voyez la réfutation de cette absurdité de Pline, dans une des notes que M. Falconnet a ajoutées à sa traduction des livres XXXIV, XXXV, & XXXVI de cet Auteur, imprimée à Amsterdam en 1772, *in*-8°. page 41.

CHAPITRE VI.

Des ſtatues d'enfans.

PARMI les modeles de ſtatues qui nous reſtent de l'antiquité, il faut toujours choiſir les meilleurs, & imiter dans chacune ce qui convient le mieux à chaque âge. Pour l'enfance, par exemple, nous en avons un exemple très-parfait dans ces génies enfans qui ſe voient autour de la ſtatue du Nil, dans les jardins du Vatican : ils ſont ronds & délicats, dans des attitudes folâtres & badines, les uns rampans pour ainſi dire à terre, les autres s'efforçant de monter ſur les grands membres & ſur le corps de leur pere, comme ſur une haute montagne. Les enfans que l'on voit auprès de la ſtatue du Tibre, allaités par une louve, ſont dans le même caractere.

Les anciens nous ont laiſſé un exemple d'un âge un peu plus avancé, mais cependant encore enfantin, dans le Cupidon dormant couché ſur la dépouille d'un lion, tenant un flambeau de ſa main gauche.

L'enfant que l'on voit à côté de la ſtatue de Léda, qui joue avec un cygne, & l'Hercule enfant qui étouffe un ſerpent, étant encore au berceau, ſont des modeles d'un âge ſupérieur aux précédens.

Enfin on a un modele d'enfant d'un âge encore plus avancé, dans le jeune Grec qui ſe mêle dans les combats du Ceſte.

Tous ces divers caractères d'enfans, qui ont encore l'embonpoint & la grosseur des membres de l'enfance, se voient à Rome sur les marbres antiques.

Les petits enfans doivent se représenter avec des mouvemens prompts, & des contorsions de corps quand ils sont assis. Etant debout, ils doivent paroître craintifs & peureux. *Léon. de Vinci, chap. LXI.*

Tous les petits enfans ont les jointures déliées, & les espaces qui sont entre deux plus gros : ce qui arrive parce qu'il n'y a sur les jointures que la seule peau, sans autre charnure que d'une nature nerveuse, laquelle attache & lie les os ensemble, & toute la chair molette & pleine se trouve entre l'une & l'autre jointure enfermée entre la peau & les os. Mais parce que dans les jointures les os sont plus gros qu'entre les mêmes jointures, la chair, à mesure que l'homme croît, vient à laisser cette superfluité qui demeuroit entre les os & la peau, si bien que la peau s'approche plus près de l'os, & vient à rendre les membres plus déliés autour des jointures, parce que n'y ayant point-là de cartilages & de peau nerveuse, elle ne peut se déssecher, & sans déssecher elle ne diminue point. De sorte que, par ces raisons, les petits enfans sont foibles & décharnés aux jointures, & gras entre les mêmes jointures, comme il paroît à leurs doigts, aux bras, aux épaules, qu'ils ont menues, cavées, & longues. Mais tout au contraire un homme est gros & noueux par-tout aux jointures des bras & des jambes ; & au lieu que les enfans les ont creuses, ceux-ci les ont relevées. *Léon. de Vinci, chap. CLXVIII.*

Entre les hommes & les enfans je trouve une grande

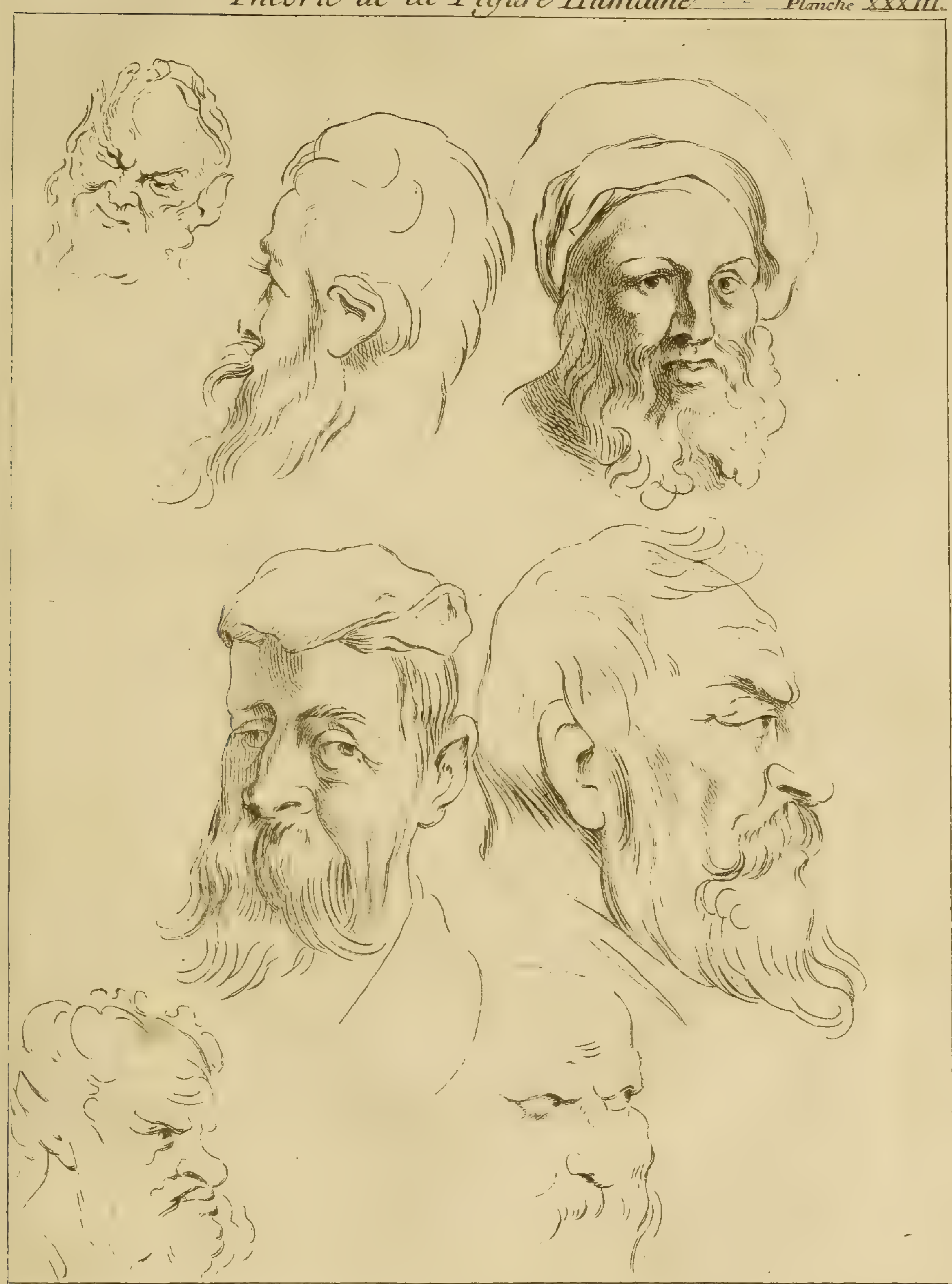




Rubens delin. *P. Aveline Sculp.*



Rubens delin. *P. Aveline Sculp.*



Rubens delin. P. Aveline Sculp.

différence de longueur de l'une à l'autre jointure, d'autant que l'homme a depuis la jointure des épaules jusqu'au coude, du coude au bout du pouce, & de l'extrêmité d'une épaule à l'autre une largeur de deux têtes : & à l'enfant cette largeur n'est que d'une tête; parce que la nature travaille premiérement à la composition de la principale piece, qui est le siége de l'entendement, plutôt qu'à ce qui concerne seulement les esprits vitaux. *Léon. de Vinci, chap. CLXIX.* Voyez les différentes figures d'enfans représentés sur la planche XXXVIII.

CHAPITRE VII.

Des proportions de la femme.

Le cercle, ou la figure circulaire, dominent dans la forme de la femme : Platon assure que c'est la figure la plus belle (1). Le cercle & la forme arrondie sont ses élémens primitifs, & sont la cause & le principe de toute beauté : comme dans l'homme le cube & le quarré sont les élémens de la force, de la grandeur, & de la grosseur. Les élémens de la figure humaine sont différens dans l'homme & dans la femme, en ce que dans l'homme tous les élémens tendent à la perfection, comme le cube & le triangle équilatéral : dans la femme, au contraire, tout se trouve plus foible & plus petit. D'où il arrive que, dans la femme, la perfection est moindre,

(1) Voyez la citation latine de Ciceron, page 6.

mais l'élégance des formes eſt plus grande : au lieu du cube qui eſt affoibli dans la figure de la femme, c'eſt un quarré-long ou parallelograme-rectangle, dont les côtés ſont inégaux ; & au lieu du triangle c'eſt une pyramide : au lieu du cercle, c'eſt un ovale. De-là, on peut inférer que, pour la perfection des formes, la femme tient le ſecond rang après l'homme, étant plus ſujette que lui à la prédeſtination : la forme de l'homme n'a donc beſoin d'aucun autre animal, mais elle eſt conſtruite ſur ſes propres principes : l'idée de la beauté de l'homme ayant été créée parfaite, comme il eſt très-probable qu'elle a exiſté primitivement dans Adam & dans le Chriſt.

De la perfection des diverſes parties du corps de la femme.

Voici les modeles de beauté que les habiles artiſtes, ſoit Peintres ou Sculpteurs, ont déterminés pour le corps de la femme. Il faut, ſelon eux, qu'elle ſoit d'une ſtature médiocre, qu'elle ne tombe point dans le défaut d'être ou trop grande, ou trop petite, mais qu'elle tienne un juſte milieu, avec une proportion élégante dans ſes membres, conformément aux exemples que nous ont laiſſés les anciens Sculpteurs Grecs.

Le corps ne doit être ni trop mince ou trop maigre, ni trop gros ou trop gras, mais d'un embonpoint modéré, ſuivant le modele des ſtatues antiques.

La chair ſolide, ferme, & blanche, teinte d'un rouge-pâle, comme la couleur qui participe du lait & du ſang, ou formée par un mêlange de lys & de roſes.

Le viſage gracieux, qui ne ſoit défiguré par aucune

ride : le col un peu longuet, charnu, fait au tour, d'un blanc de neige, dégagé, & ſans aucun poil.

Les épaules médiocrement larges : les bras ronds & molets : la main longue & charnue, les doigts allongés & flexibles, qui ſe plient & ſe courbent pour toucher avec légereté.

La poitrine unie & ample, avec un peu d'élévation : les tettons ou mammelles doucement ſéparés, ronds, point flaſques ni mols, ſaillans modérément ſur la poitrine. Les reins vers la ceinture doivent être plus étroits que le haut du corps, enſorte que cette partie ait une forme triangulaire.

Le pli des hanches, la hanche ou le haut de la cuiſſe, & les cuiſſes elles-mêmes doivent être larges & amples.

La peau du ventre ne doit pas être lâche, ni le ventre pendant, mais mollet & d'un contour doux & coulant depuis ſa plus grande ſaillie juſqu'au bas du ventre. La partie naturelle petite & relevée.

La partie du dos qui eſt entre les deux aiſſelles doit être plate, un peu enfoncée dans le milieu, & charnue, enſorte qu'il y ait comme un ſillon le long de l'épine du dos, & qu'on apperçoive à peine le contour des épaules.

Les feſſes rondes, charnues, d'un blanc de neige, retrouſſées, & point du tout pendantes. La cuiſſe enflée, ſur-tout du côté où elle ſe joint aux feſſes : le genou charnu & rond.

La jambe doit être droite, dont le gras ſaille avec élégance, faite au tour, allant en diminuant avec grace, comme une pyramide, juſqu'au talon. Le pied petit &

bien proportionné, avec une tumeur charnue ſur la partie ſupérieure appellée coude-pied. Ne vous laſſez point, dit Ovide, de louer les graces de ſon viſage, la beauté de ſes cheveux, la délicateſſe de ſes doigts, & la petiteſſe de ſon pied.

Nec faciem, nec te pigeat laudare capillos,
Et teretes digitos, exiguumque pedem. Ovid.

En un mot, dans la figure de la femme, il faut obſerver que ſes traits ou les contours de ſes muſcles, ſa façon de ſe poſer, de marcher, de s'aſſeoir, tous ſes mouvemens & toutes ſes actions ſoient repréſentés de maniere qu'on n'y apperçoive rien qui tienne de l'homme; mais que, conformément à ſon élément primitif, qui eſt le cercle, elle ſoit entiérement ronde, délicate, & ſouple, & entiérement oppoſée à la forme robuſte & virile.

A la beauté des formes & des contours délicats de la femme, il faut ajouter beaucoup de modeſtie, & une grande ſimplicité & égalité dans ſa contenance. Il faut ſur-tout éviter avec ſoin, ſoit dans ſes membres, ſoit dans ſes attitudes, toute roideur & apparence de muſcles. Enfin, lorſqu'une femme eſt debout, la diſtance d'un pied à l'autre, & quand elle eſt aſſiſe, l'écartement de ſes cuiſſes doivent être ajuſtés ſuivant les regles de la bienſéance, dans la raiſon de la pyramide qui préſide aux actions de la femme, d'autant plus que la pyramide renverſée eſt également l'hiéroglyphe de la femme, de même que le cube domine dans les actions de l'homme; d'où il ſuit que dans les différentes attitudes de ce dernier,

ſoit debout, ſoit aſſis, ſes jambes & ſes pieds ſont toujours écartés l'un de l'autre.

On obſervera que la même figure ne domine point dans les actions & dans la forme des membres; car la pyramide correſpond à tout ce qui conſtitue l'homme, en ce que toutes ſes parties ſupérieures ſont plus larges que les inférieures, comme les épaules, le dos, la poitrine, &c: mais le cube préſide à ſes actions. Au contraire, la forme ovale préſide à la figure de la femme, parce que la rondeur & l'alongement ſe remarquent dans tous ſes membres: mais la pyramide préſide à ſes actions, comme on vient de le remarquer.

Il faut que les femmes ſoient repréſentées en des actions retenues & pleines de modeſtie, les genoux ſerrés, les bras recueillis enſemble, la tête humblement inclinée, & penchante un peu de côté. *Léon. de Vinci, chap. LXIV.*

Aux femmes & aux jeunes gens, il ne ſied pas bien d'être en des actions où les jambes ſoient écartées & trop ouvertes, parce que cette contenance paroît hagarde & trop effrontée: mais au contraire les jambes & les cuiſſes ſerrées témoignent de la modeſtie. *Léon. de Vinci, chap. CCLIX.*

On voit ſur la planche XXXIX que la beauté du nez humain eſt imitée de celle du cheval, lequel eſt droit & tiré, très-peu charnu, & dont les oſſemens ſont reſſentis: la narine eſt également grande, longue, ronde, & fort ouverte dans l'un & dans l'autre.

Sur la planche XL on fait une comparaiſon de la bouche humaine avec celle du cheval: & l'on y voit

que la levre de dessus avance un peu plus que celle de dessous, & que la distance qui se trouve entre le nez & la bouche est fort courte à l'un & à l'autre.

La planche XLI offre diverses figures du torse de la femme debout, où l'on peut voir que son attitude naturelle est d'avoir les jambes & les cuisses serrées l'une contre l'autre, conformément aux préceptes ci-dessus. On voit sur la planche XLII d'autres exemples de la même regle dans diverses figures de femmes debout.

On a donné sur la planche XLIII plusieurs figures de femmes debout & couvertes de draperies, d'après quelques statues antiques.

La planche XLIV est un Bacchanale dans le goût antique, de la composition de Rubens.

Il eût été à desirer que Rubens eût fait l'application des préceptes ci-dessus sur les proportions du corps de l'homme, & de celui de la femme, à des exemples choisis puisés dans la nature : mais comme il n'en fait aucune mention dans son livre, nous suppléerons à cette omission de sa part, en donnant dans un second volume, servant de Supplément à celui-ci, un Recueil d'études de diverses parties du corps humain, & d'académies entieres, dessinées d'après nature, auxquelles on pourra avoir recours.

Nous terminerons cet ouvrage par un précepte tiré de l'art de peinture d'Alphonse Dufrenoy. On peut, dit-il, dans la peinture commettre des fautes de toutes sortes de façons ; semblables aux arbres d'une forêt, elles se multiplient à l'infini, & parmi la quantité de chemins qui peuvent égarer, il ne s'en trouve qu'un seul qui con-

duiſe au but. De même que dans le grand nombre de lignes qu'on peut tirer d'un point à un autre, il n'y en a qu'une droite, toutes les autres ſont plus ou moins courbes ſelon qu'elles s'en éloignent plus ou moins. Pour s'en garantir, il faut imiter la belle nature, comme l'ont pratiqué les anciens, & en faire un heureux choix, ſuivant que le ſujet qu'on ſe propoſe de repréſenter le demande.

Errorum eſt plurima ſylva,
Multiplicesque viæ, bene agendi terminus unus.
Linea recta velut ſola eſt & mille recurvæ.
Sed juxtà antiquos naturam imitabere pulchram,
Qualem forma rei propria, objectumque requirit.

F I N.

APPROBATION.

J'AI lu par ordre de Monſeigneur le Chancelier un manuſcrit qui a pour titre : *Théorie de la figure humaine, avec quarante-quatre planches ;* il ne contient rien qui me paroiſſe devoir en empêcher l'impreſſion. A Paris, ce 3 Juillet 1773. LE BEGUE DE PRESLE.

PRIVILEGE DU ROI.

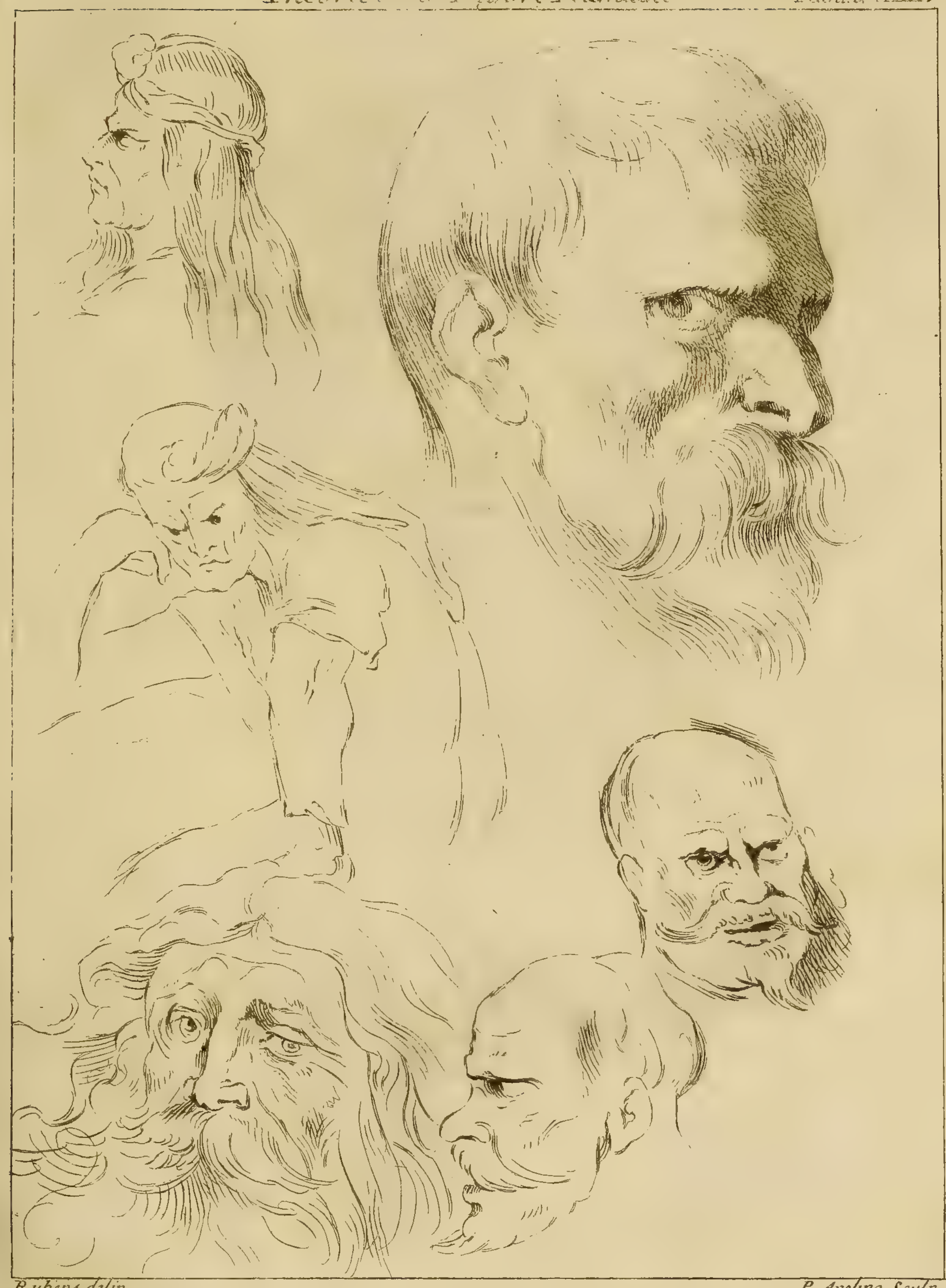
LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conſeillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Conſeils Supérieurs, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé le Sieur JOMBERT, pere, nous a fait expoſer qu'il deſiroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage intitulé : *Théorie de la figure humaine ; Catalogue raiſonné de l'Œuvre de*

Sébaſtien le Clerc, s'il nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de permiſſion pour ce néceſſaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Expoſant, nous lui avons permis & permettons par ces Préſentes, de faire imprimer leſdits Ouvrages autant de fois que bon lui ſemblera, & de les faire vendre & débiter par-tout notre Royaume pendant le tems de trois années conſécutives à compter du jour de la date des Préſentes. Faiſons défenſes à tous Imprimeurs, Libraires, & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient d'en introduire d'impreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance; à la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles. Que l'impreſſion deſdits Ouvrages ſera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en beau papier & beaux caracteres; que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, à peine de déchéance de la préſente Permiſſion; qu'avant de l'expoſer en vente, le manuſcrit qui aura ſervi de copie à l'impreſſion deſdits Ouvrages, ſera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier Garde des Sceaux de France le ſieur DE MAUPEOU; qu'il en ſera enſuite remis deux exemplaires dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre château du Louvre, & un dans celle dudit Sieur DE MAUPEOU; le tout à peine de nullité des Préſentes: du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant & ſes ayans-cauſe pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons qu'à la copie des Préſentes, qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin deſdits Ouvrages, foi ſoit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de haro, Charte normande & Lettres à ce contraires. CAR tel eſt notre plaiſir. DONNÉ à Compiegne le quatrieme jour du mois d'Août l'an mil ſept cent ſoixante-treize, & de notre regne le cinquante-huitieme. Par le Roi en ſon Conſeil, LE BEGUE.

Regiſtré ſur le Regiſtre XIX de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 2465, folio 120, *conformément au Réglement de* 1723. *A Paris, ce* 13 *Août* 1773. C. A. JOMBERT, pere, *Syndic.*



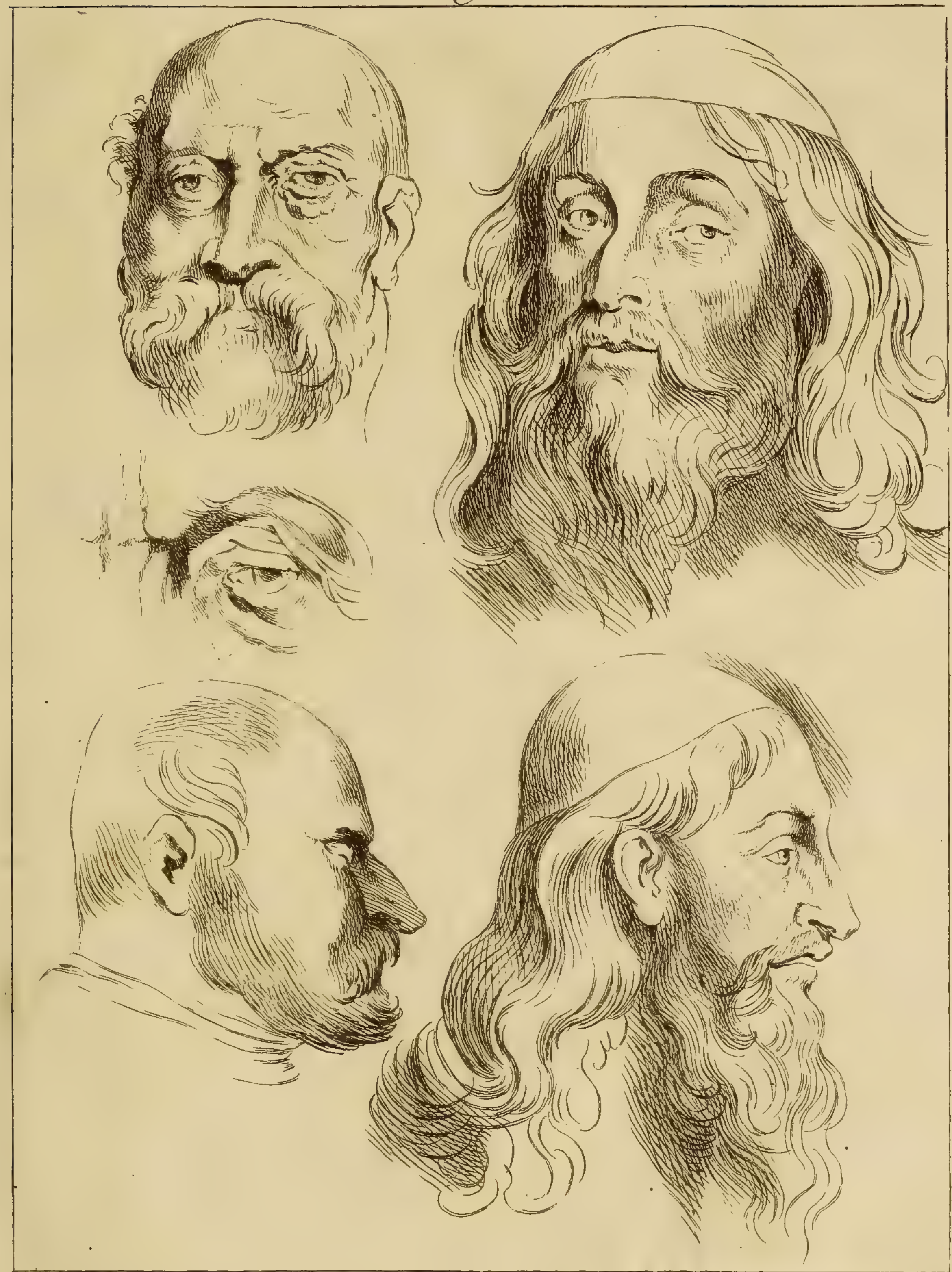
Rubens delin. P. Avelin Sculps.



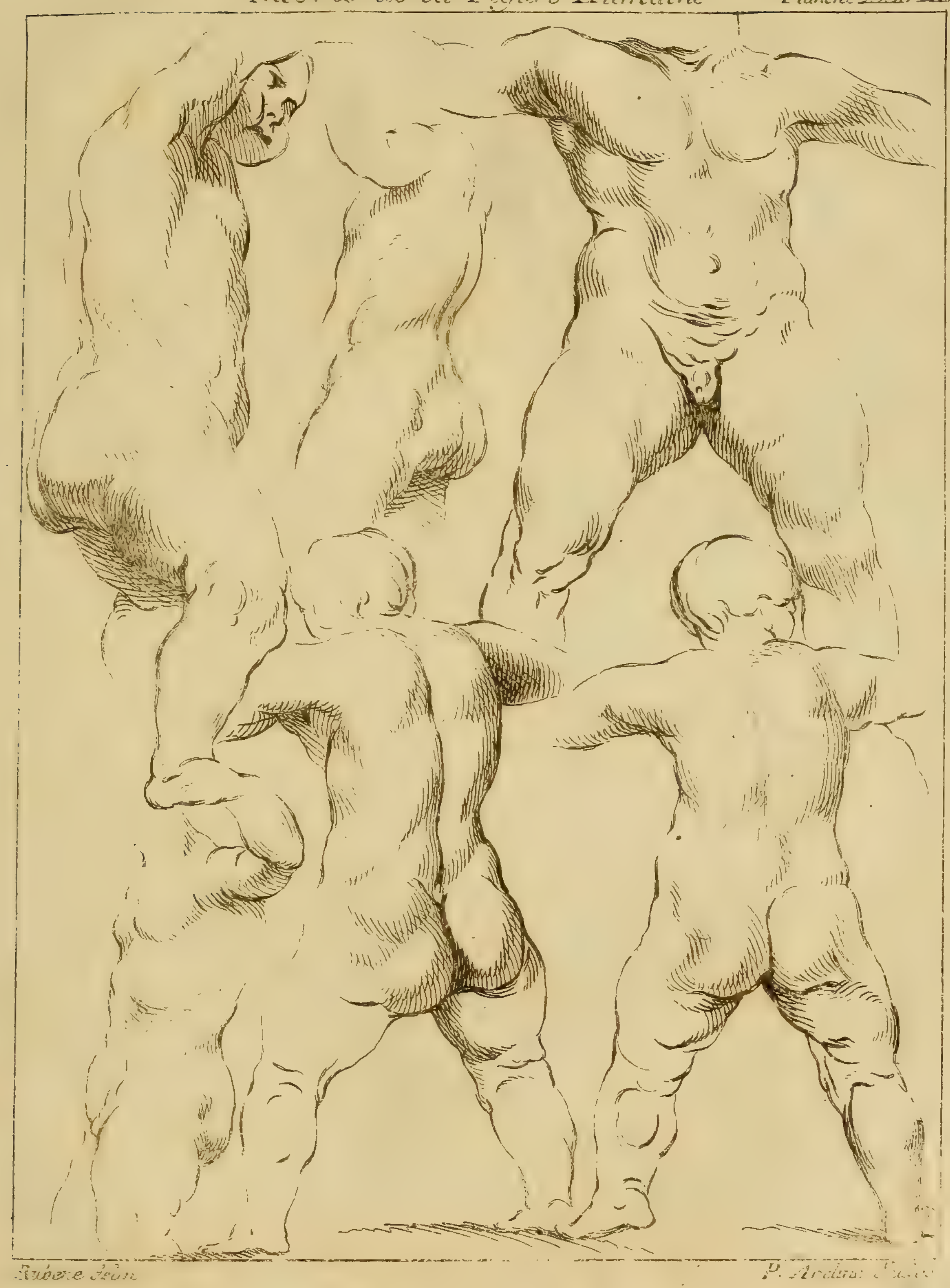
Rubens delin. P. Aveline Sculp.



Rubens delin. *P. Aveline Sculps.*



Rubens delin P. Aveline Sculp



Rubens Inv. *P. Aveline Sculp.*



Ba... delin *P. A... Sculps*



Rubens delin. *P. Aveline Sculps.*



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin. *P. Aveline Sculp.*



Rubens delin. P. Aveline Sculps.



Rubens delin. P. Aveline Sculpsit



Rubens delin et inv P. Aveline Sculp.

BIND HALF CALF AND [illegible] MARBLED PAPER FOR [illegible] ENCLOSED.
DO NOT USE ANY OTHER [illegible]
[illegible] GILT. NAME [illegible]
[illegible] ON FRONT [illegible] TOP EDGES
[illegible] UNCUT.
[illegible]

LA

[illegible]

[illegible]

[illegible] 1764.

Collated & Complete
Holloway Fitch Ltd
pp. B. Quaritch
21/11/83

